

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA

FERNANDA MARIA ROMANO

Camilo Pessanha: *travessias* entre poesia e tradução

São Paulo
2007

FERNANDA MARIA ROMANO

Camilo Pessanha: *travessias* entre poesia e tradução

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Muniz de Souza Simas

São Paulo

2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fernanda Maria Romano

Camilo Pessanha: *travessias* entre poesia e tradução

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Aprovada em:

Banca Examinadora

Presidente: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

1º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

2º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

3º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

4º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao meu esposo Yo.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Mônica Muniz de Souza Simas, pelo interesse por este projeto e por ter me dado a oportunidade de realizá-lo. Sua disponibilidade, sua dedicação, sua generosidade, seus conhecimentos e suas orientações foram fundamentais no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores que compuseram a Banca do Exame de Qualificação, Prof^o. Dr. Helder Garmes e Prof^a. Dr^a. Lílian Jacoto, pela atenção e pelas valiosas contribuições que deram a este trabalho.

Aos professores de Língua e Literatura Chinesa da FFLCH-USP, em especial à Prof^a. Dr^a. Ho Yeh Chia e ao Prof^o. Dr. Mário Sproviero, que me aceitaram como aluna ouvinte nos cursos da graduação.

Aos meus familiares, em especial meus irmãos, Silvana e Leonardo, pelo incentivo para que eu não desanimasse nos momentos difíceis.

À minha mãe por ter semeado em nós, seus filhos, valores baseados na determinação e na perseverança.

Ao meu saudoso pai de cuja sabedoria guardo uma indelével memória.

Às minhas filhas, Roberta e Jéssica, que compreenderam a importância da realização deste meu sonho, procurando colaborar no que fosse preciso.

Ao meu querido esposo Yo, que soube, com muito apoio e incentivo, dividir nossos momentos, para que eu me dedicasse a esta pesquisa.

RESUMO

Considerando a tradução literária um ato de recriação, esta dissertação se propõe a analisar as oito *elegias* chinesas traduzidas por Camilo Pessanha, estabelecendo relações entre elas e a poesia desse autor manifestada, principalmente, numa mesma temática que se faria presente tanto na *Clepsydra*, quanto nas traduções desses poemas da dinastia *Ming*. Nessa análise, não só discutiremos linguagem e alteridade num processo de deslocamento, como também, o próprio deslocamento lingüístico e semântico na transcrição dos ideogramas para palavras, expressões e poesia na língua portuguesa.

Palavras-chave: ideograma, tradução poética, recriação, linguagem, alteridade.

ABSTRACT

Considering the literary translation an act of recreation, this dissertation aims to analyze the eight Chinese *elegies* translated by Camilo Pessanha, establishing relationships between them and this author's poetry, manifested, principally, in the same thematic that would be present in *Clepsydra* and in those *Ming*'s dynasty poems translated. In this analysis, we will also discuss language and alterity in a dislocating process and the dislocation in the transcriptions of ideograms into Portuguese words, expressions and poetry.

Key words: ideogram, poetic translation, recreation, language, alterity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 TRADUÇÃO: TRANSCULTURAÇÃO E RECRIAÇÃO.....	29
2.1 Tarefa do tradutor: intermediação cultural.....	34
2.2 Eles traduzem poesia.....	59
2.3 As oito <i>elegias chinesas</i> e a tradução de Camilo Pessanha.....	66
3 IMPLICAÇÕES NA TRADUÇÃO DA LÍNGUA CHINESA E SEUS REFLEXOS NA POESIA.....	76
3.1 Características da língua chinesa.....	76
3.2 Características da poesia clássica chinesa.....	85
3.2.1 Poesia, caligrafia, pintura e mitos: uma rede semiótica.....	86
3.2.2 Processos passivos: o contraste entre “cheio” e “vazio”.....	89
3.2.3 Processos ativos: os efeitos formais.....	93
3.2.4 Imagens: o potencial metafórico dos ideogramas.....	96
3.2.5 Eles traduzem poesia chinesa.....	97
3.2.6 Camilo Pessanha, tradutor de poesia chinesa.....	111
3.2.7 Dinastia Ming: um breve panorama histórico e literário.....	118
4 ANÁLSE DAS ELEGIAS E DOS PROCEDIMENTOS DE TRADUÇÃO DE CAMILO PESSANHA.....	124
4.1 Ascenção ao Miradouro do Kiang, uma amostragem.....	130
4.2 Recriando uma metodologia.....	140
4.2.1 À noite, no Pego- Dragão.....	147
4.2.2 Sobre o Terraço.....	153
4.2.3 Em U-Ch'ang.....	158
4.2.4 Evoações do Passado.....	163
4.2.5 Fantasma da Primavera.....	168
4.2.6 Soledade.....	172
4.2.7 Queixumes das Esposas do Hsiang.....	177
4.2.8 Considerações.....	182
5 ELEGIAS TRADUZIDAS E POEMAS DA CLEPSYDRA: RELAÇÕES DIALÓGICAS.....	196
6 CONCLUSÃO.....	211
7 BIBLIOGRAFIA.....	214
8 ANEXOS.....	231
8.1 Prefácio às <i>elegias chinesas</i>	231
8.2 Notas das traduções das <i>elegias</i>	235

Toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, comunidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.

J. Eric Leed

1 Introdução

A presente dissertação tem como objetivo estudar as relações entre tradução, “travessia” e poesia a partir das “oito elegias chinesas” do período da dinastia *Ming*, traduzidas por Camilo Pessanha.

Diversos críticos e pesquisadores têm voltado seus olhares para a *Clepsydra*, obra que procurou reunir os poemas de Camilo Pessanha. A produção poética desse autor, no entanto, não se restringiu a essa coletânea, uma vez que, como se sabe, ele foi também tradutor de poesia chinesa. É de se estranhar, contudo, a carência de estudos, envolvendo as traduções feitas por esse poeta, o que sinalizaria a importância desta via de pesquisa.

Procuraremos, portanto, evidenciar, nas *elegias* chinesas traduzidas por Pessanha, as relações entre tradução, poesia e viagem como metáfora literária, observando os conceitos estruturais e culturais envolvidos nelas. Consideraremos, ainda, a “travessia” que se estabelece entre linguagem e “alteridade”, como a propulsora de uma nova poesia, resultado de processos de hibridismo e recriação.

Por meio de uma identificação dos prováveis procedimentos utilizados por Pessanha para traduzir as *elegias*, possibilitaremos a distinção e a análise de suas escolhas, assim como a leitura que esse poeta faz delas. Essa leitura permitirá, também, a demonstração de um perceptível diálogo entre as *elegias traduzidas* e poemas da *Clepsydra*. Esse diálogo, segundo nosso ponto de vista, seria constante e açambarcador, próprio de um fazer poético recriador que, em “travessia”, apreenderia outros valores.

Essa apreensão de valores leva-nos a refletir as palavras de J. Eric Leed, epígrafe deste nosso trabalho. Leed nos lembra que a “travessia” dissolve e recria “fronteiras”; “demarca diferenças” e “semelhanças” e “desvenda alteridades”, observando que nela, “pode reafirmar-

se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância (...) tecendo continuidades.”¹

Em Pessanha, falar em desvendar “alteridades” e tecer “continuidades”, remete-nos, ainda, à questão do “orientalismo”, pano de fundo da sua obra, demarcada pelas trocas culturais. Como seria o Oriente no imaginário desse poeta? É necessário definir o conceito de “orientalismo” antes de tentar situá-lo na obra desse autor. Em seu livro *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*, Manuela Delgado Leão Ramos afirma que “orientalismo não é um termo unívoco”.² Ela compara a visão de “orientalismo” de Raymond Schwab em *La Renaissance Orientale* com a de Edward Said em *Orientalism*. Schwab, segundo Ramos, “transmite sabiamente o aspecto positivo da extraordinária aventura orientalista nos fins do século XVIII”³ e, ainda, “conta a história maravilhosa das idéias, de como a descoberta das culturas dos orientes, sobretudo das suas línguas e textos milenares, exerceu uma influência benéfica na abertura e renovação da cultura ocidental. Um autêntico novo renascimento”⁴. Já, Said, essa autora indica que ele “incide no lado negativo, no modo organizado como grande parte deste saber ocidental sobre o Oriente, caracterizado pela ‘acumulação, descrição, inventário, teria servido a propósitos imperialistas, preparando a colonização’”⁵. De fato, apesar da polêmica que sua obra suscita pela forma radical com que trata a questão do *orientalismo*, Edward Said abre a discussão sobre esse tema, tentando desmistificar todo o romantismo que envolvia o desvendar do Oriente Médio, principalmente, no final do século XVIII e início do século XIX. Como situar, então, a obra de Camilo Pessanha nessas duas visões do “orientalismo”?

¹ Leed, J. Eric. *The mind of the traveler*. Trad. IANNI, Octávio. In: *A metáfora da viagem*. Revista de cultura nº. 2. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 3.

² RAMOS, Manuela Delgado Leão. *António Feijó e Camilo Pessanha no panorama do Orientalismo Português*. Lisboa: Fundação Oriente, 2001, p. 177.

³ Ibidem, p.10.

⁴ Ibidem, p.18.

⁵ Ibidem.

Ramos conclui seu ponto de vista evidenciando o “carácter multifacetado” desse poeta. Ela afirma que ele “pode ser considerado o representante mais completo do orientalismo português”:

A minha contribuição para o estudo da obra de Camilo Pessanha procurou destacar o caráter multifacetado do seu orientalismo. Pode ser considerado o representante mais completo do orientalismo português. Produziu textos de cariz orientalista, na acepção saídiana do termo, em que veiculou uma imagem extremamente generalizada, redutora e negativa do caráter chinês, da civilização chinesa (...) Por outro lado, a sua reflexão aprofundada sobre a peculiaridade da poesia e da escrita chinesas fazem [sic] dele um dos mais interessantes intérpretes do orientalismo na sua faceta positiva, ou seja, como veículo de uma viagem transformadora ao estranho e não familiar. Tal como a sua excelência de poeta, e a sua utilização de processos poéticos afins aos da escrita chinesa, na esteira dos seus pares europeus.⁶

Em diversos momentos, seria possível constatar em Camilo Pessanha esse “caráter multifacetado”. Do excerto acima, tomemos, inicialmente, a seguinte afirmação: “a sua reflexão aprofundada sobre a peculiaridade da poesia e da escrita chinesas fazem [sic] dele um dos mais interessantes intérpretes do orientalismo na sua faceta positiva”. Essa colocação de Ramos parece fazer sentido, se observarmos a *Conferência sobre Literatura Chinesa* que, segundo levantamento biográfico feito por Daniel Pires⁷, teria sido proferida por Camilo Pessanha em 13 de março de 1915 e publicada⁸ oito dias depois em *O Progresso*, Macau. Se tomarmos alguns trechos dela, em que o poeta estaria exaltando a cultura chinesa, poderíamos constatar essa “sua faceta positiva” de um orientalismo na linha de Schwab, como segue:

Preferia, pois, sem plano definido e sem preocupação de erudição, dar ao auditório uma ligeira idéia da estrutura íntima da língua chinesa literária e

⁶ RAMOS, 2001, p. 178.

⁷ PIRES, Daniel. *A imagem e o Verbo- Fotobiografia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Cultural da R.A.E de Macau e IPOR, 2005, p. 30

⁸ PESSANHA, Camilo. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In PIRES, Daniel (org.). Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 165

do intenso prazer espiritual que o seu estudo, por superficial que seja, dessa língua e dos seus monumentos proporciona a quem a ele se dedica, pelas belezas que encerra, pelas surpresas que causa e, principalmente, pelos vastos horizontes que entreabre ao espírito sobre a condição geral da humanidade e pela luz que projecta sobre o modo de ser das civilizações extintas.⁹

Que para se ter a intuição de todas essas maravilhas, basta reparar-se em que a civilização chinesa é contemporânea das mais antigas civilizações: uma das grandes migrações humanas que se realizaram na antemanhã dos tempos históricos, e que veio fixar-se em um nateiro da Ásia Oriental, como outra se fixou no húmus vegetal dos aluviões do Nilo e outra na Mesopotâmia, para ali iniciar o regime da vida sedentária e elaborar as primeiras normas da disciplina social. Que, porém, todas essas civilizações passaram como fantasmagoria de um sonho: os seus monumentos aluíram, e a língua em que esses povos traduziram as suas concepções, e os caracteres com que pretendiam imortalizá-las, de todo desapareceram da memória dos homens. Testemunha viva dessas idades remotas, falando a língua que então falava, e escrevendo-a com caracteres com que então a escrevia, existe só o povo chinês.¹⁰

Concluiu por um apelo dirigido a tantos portugueses moços que os acasos da fortuna ou o dever profissional condenam a passarem nesta remotíssima e exígua possessão portuguesa — verdadeira prisão com homenagem — alguns anos de mesquinha vida intelectual, para que dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus múltiplos aspectos, as horas que dos seus serviços obrigatórios lhes restarem livres, - pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço, inefável deleite espiritual.¹¹.

Nesses trechos que destacamos da *Conferência*, Pessanha salienta dois aspectos que transpareceriam essa visão *positiva* do orientalismo que Schwab comenta: “o intenso prazer espiritual” e, mais ainda, o “inefável deleite espiritual” que o “estudo da língua chinesa literária” provocaria aos que a ele se dedicassem e o “alto serviço” que, com esse estudo, prestariam “à pátria portuguesa”. Ao mesmo tempo em que tece um elogio à língua chinesa, Pessanha transparece sua forte ligação “à pátria portuguesa”. É a idéia de um Oriente que faz

⁹ PESSANHA, Camilo. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In PIRES, Daniel (org.). Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 159.

¹⁰ Ibidem, p. 160.

¹¹ Ibidem, p. 165.

engrandecer o Ocidente, a *belle époque* oriental. Ramos nos lembra que Schwab “demonstra extensivamente a influência positiva que a descoberta das culturas orientais teve no pensamento ocidental. Um processo cultural equivalente a um segundo renascimento, a um ‘renascimento oriental’.”¹²

Além dessa *Conferência sobre Literatura Chinesa*, podemos destacar, ainda, entre outros, três momentos na vida de Camilo Pessanha, em Macau, que reforçariam essa valorização da cultura oriental.

Primeiro, o fato de esse poeta ter se dedicado ao estudo da língua e da cultura chinesa, desde o primeiro momento em que chegou àquela colônia, conforme nos relata Daniel Pires em *Camilo Pessanha prosador e tradutor*: “Quando chegou ao Oriente, dedicou-se, de imediato, à aprendizagem da língua chinesa, confessando, em carta ao pai, já se sentir animado para escrever sobre a China”¹³. Esse estudo não só o teria levado a tecer poemas imbuídos de uma temática nitidamente oriental como *Viola Chineza*, *Violoncelo*, *Ao longe os barcos de flores*, como também o teria motivado a traduzir poesia chinesa.

Segundo, outra carta escrita ao amigo António Pinto de Miranda Guedes, ao enviar-lhe duas peças de arte chinesa como regalo. Em suas palavras, Pessanha faz referências às peças, demonstrando sua admiração pela arte chinesa:

Pela adorável concepção de que é o símbolo, para cuja fidelidade contribuem, no meu sentir, a pureza do caulino de que foi fabricada e o suave brilho imarcescível do esmalte que a reveste, escolhi-a para mensageira dos votos ardentes para que o meu querido amigo senhor Miranda Guedes, com a digna esposa que o seu coração elegeu, desfrutem toda a alta, imaculada e duradoira felicidade que merecem.¹⁴

¹² RAMOS, 2001, p.16.

¹³ PESSANHA, 1992, p. 17.

¹⁴ PIRES, Daniel. *Uma carta inédita de Camilo Pessanha*. In: Revista de cultura n° 11/12. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1990, p. 159-161.

Terceiro, o fascínio por sua coleção de arte chinesa que, segundo Daniel Pires em *Carta inédita de Camilo Pessanha*, fez com que ele dedicasse trinta anos de sua vida à coletânea dessas peças sínicas.¹⁵ Pires, ainda, faz questão de esmiuçar essa coleção, estimada “em cerca de trezentas peças“:

A colecção de Camilo Pessanha pauta-se pelo ecletismo, pois abrange peças de pintura e de caligrafia, bordados, brocados, indumentária, joalharia, cloisonné, champlevé, bronze com e sem incrustações, pedras duras, vidro, embutidos em madeira, charão e cerâmica, esculturas em madeira, marfim e unicórnio, entre outros materiais.

Estima-se em cerca de trezentas peças doadas pelo poeta, extremamente diversificadas: um estandarte, cabaias, saias, colares, sapatos, alfinetes de cabelo, vasos litúrgicos, um biombo, uma ânfora, perfumadores, boiões japoneses, uma jarra japonesa, um par de tambores da dinastia Hong, uma sineta da dinastia Tong, estatuetas, taças, frascos de rapé, uma fivela para cinto de jade, berloques, uma mesa de madeira, uma caixa de charão, pratos da dinastia Ming, copos, etc. (...) Digno de menção é o facto das citadas colecções incluírem obras relevantes de grandes mestres da pintura chinesa.¹⁶

Desse acervo que, segundo Pires foi um “acumular meticoloso e sistemático”, Pessanha decidiu doar cem peças ao Museu de Arte Nacional em Lisboa, elaborando um catálogo para descrevê-las. As peças, no entanto, teriam sido, segundo ele, subestimadas por José de Figueiredo, diretor do Museu, “arquivando-as num armazém anônimo”¹⁷. Em carta enviada a Henrique Trindade Coelho, Pessanha teria desabafado:

E dado o incontestável interesse da coleção (em um país que possui Macau há quatrocentos anos, - ó vergonha!), e o relativo valor dos exemplares (não tenho dúvidas mestre Figueiredo de que são muito boas pinturas –quase todas, e eu explicarei a restrição -, e de que é muito boa muita outra coisa), e, principalmente, a impossibilidade para o estado português de adquirir outra que a valha (...), é evidente que mais cedo ou mais tarde, ela há de ser exposta para utilidade do público.¹⁸

¹⁵ PIRES, 1990, p. 159.

¹⁶ PESSIONHA, 1992, p. 23-24.

¹⁷ Ibidem, p.20.

¹⁸ Ibidem, p. 21.

Percebe-se, assim, o valor que Camilo Pessanha teria dado a sua *coleção* e, conseqüentemente, à arte chinesa. Por outro lado, numa conferência que fez sobre *Estética Chinesa*, em 1910, portanto, cinco anos antes daquela sobre *Literatura Chinesa*, Camilo Pessanha teria afirmado: “Não existe artista chinês que mereça confronto com qualquer dos nossos artistas de gênio, nem obra de arte chinesa que mereça ser catalogada.”¹⁹

Aparentemente, uma postura contraditória para quem, inclusive, como já dissemos, cinco anos depois, chegou a fazer um catálogo, relacionando as cem peças da sua coleção de arte chinesa que doou a Portugal. Pessanha manifesta, assim, uma visão intrigante à qual Ramos se refere, conforme já havíamos observado, tentando defini-la como o “caráter multifacetado do orientalismo” desse poeta.

Não foi apenas nessa conferência sobre *Estética Chinesa* que Camilo Pessanha teria produzido “textos de cariz orientalista, na acepção saidiana do termo”. O *Prefácio*, escrito por esse autor para introduzir o livro do amigo o Dr. Antonio Felipe de Moraes Palha: *Esboço Crítico da Civilização Chinesa*, seria a manifestação de um “orientalismo latente”, dotado de “unanimidade”, “estabilidade” e “durabilidade” de que nos alerta Said:

A distinção que estou fazendo é realmente entre uma positividade quase inconsciente (e certamente intangível), que chamarei de orientalismo *latente*, e as várias visões declaradas sobre a sociedade, as línguas, as literaturas, a história, a sociologia e outras coisas orientais do gênero, que chamarei de orientalismo *manifesto*. Qualquer mudança ocorrida no conhecimento sobre o Oriente é encontrada quase exclusivamente no orientalismo manifesto; a unanimidade, a estabilidade e a durabilidade do orientalismo latente são mais ou menos constantes. (...) todos os que escreveram sobre o Oriente, de Renan a Marx (falando ideologicamente), ou dos estudiosos mais rigorosos (Lane e Sacy) às mais poderosas imaginações (Flaubert e Nerval), viam o Oriente como um lugar que precisava da atenção, da reconstrução e até mesmo da redenção ocidental. O Oriente existia como um lugar separado da corrente principal do progresso europeu nas ciências, artes e comércio. Desse modo os valores, bons ou ruins, imputados ao Oriente pareciam uma função de um interesse ocidental

¹⁹ PESSANHA, 1992, p. 115

altamente especializado pelo Oriente. Era essa a situação a partir de mais ou menos 1870, até a parte inicial do século XX.²⁰

Antes de aprofundarmos essa relação entre o *Prefácio* e a visão de orientalismo defendida por Said, seria importante termos uma idéia da obra de Palha. Manuela Delgado Leão Ramos faz uma síntese dela:

O *Esboço Crítico* divide-se em duas partes: na primeira, intitulada *Traços da civilização antiga*, são enunciadas as ‘fórmulas’ que resumem a civilização milenar chinesa expressas num certo tom de apreço que muda radicalmente na segunda parte, intitulada *Decadência gradual da civilização e dos costumes*. Aqui o autor alonga-se na descrição das ‘superstições’ relacionadas com os cultos resultantes da mistura indiscriminada do taoísmo, budismo e confucionismo; de outras práticas “supersticiosas”, como a geomância, que “enredam” a vida dos chineses; dos seus hábitos²¹.

Em seu *Prefácio*, Camilo Pessanha tece um retrato dos chineses, fazendo o uso de adjetivos extremamente degradantes para caracterizá-los e julgando os costumes daquele povo a partir do que Manuela Ramos considera “um ponto de vista desmesuradamente eurocêntrico” da época. Ela, também, evidencia que “Pessanha não só elogiou, como também ampliou, transformou, exemplificou”²² a “peça científica” do amigo Palha:

(...) e Pessanha utiliza um ainda maior número de vocábulos similares. Não é só a generalização negativa que perturba, é sobretudo a evidência de uma profunda incapacidade de se pôr no lugar do outro civilizacional: o ponto de vista desmesuradamente eurocêntrico, a total ausência de uma apreciação crítica em relação à actuação do ocidental.²³

²⁰ SAID, Edward W. *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 212-213.

²¹ RAMOS, 2001, p.96-97.

²² Ibidem, p. 97.

²³ Ibidem, p. 100.

Esse “eurocentrismo”, nos julgamentos de Pessanha e no próprio texto do Dr. Palha, torna pertinente a colocação de Said sobre todo academicismo ocidental que se via competente para levantar teses sobre o Oriente:

Sob o título geral de conhecimento do Oriente, e com a cobertura da hegemonia ocidental sobre o Oriente durante o período que começa no final do século XVIII, surge um complexo Oriente adequado para estudos na academia, para exposição no museu, para reconstrução no departamento colonial, para ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, lingüísticas, raciais e históricas sobre a humanidade e o universo [...] Além disso, o exame imaginativo das coisas orientais estava baseado mais ou menos em uma consciência européia soberana, de cuja incontestável centralidade surgiu um mundo oriental, primeiro de acordo com idéias gerais sobre quem e o que era oriental, depois segundo uma lógica detalhada governada não apenas pela realidade empírica, mas por um conjunto de desejos, repressões, investimentos e projeções.²⁴

Imbuído, provavelmente, dessa “consciência européia soberana” da época, pronta a fazer do Oriente um *corpus* de estudos e, possivelmente, influenciado pelas teses que brotavam no início do século XIX, comparando o Oriente com o Ocidente, o *Prefácio* nos remete, ainda, a estas considerações de Said:

No início do século XIX, as teses sobre o atraso, a degeneração e desigualdade do Oriente em relação ao Ocidente associavam-se com extrema facilidade às idéias sobre as bases biológicas da desigualdade racial. Assim, as classificações raciais encontradas em *Le règne animal*, de Cuvier, no *Essai sur l'inégalité des races humaines* [...] , de Gobineau, e em *The races of man*, de Robert Knox, encontravam um parceiro predisposto no orientalismo latente. A essas idéias somou-se o darwinismo de segunda categoria, que parecia acentuar a validade ‘científica’ da divisão de raças em avançadas e atrasadas, ou européias-arianas e orientais-africanas. Dessa maneira toda a questão do imperialismo, tal como foi debatida no final do século XIX tanto pelos pró-imperialistas como pelos antiimperialistas, projetava a tipologia binária das raças, culturas e sociedades avançadas e atrasadas (ou submetidas).²⁵

²⁴ SAID, 1990, p. 19.

²⁵ Ibidem, p. 213.

À “questão do imperialismo”, interessado nessa visão sectária e racista da humanidade para justificar e facilitar a dominação, estaria vinculada toda uma abordagem do discurso colonial, dependente do que Homi K. Bhabha chamaria de *fixidez* em sua obra *O local da Cultura*:

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural /histórica/ racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, é algo que deve ser ansiosamente repetido²⁶.

É essa “fixidez” na construção ideológica da “alteridade” que, também, encontramos no *Prefácio*, como forma de expressar um “orientalismo latente” e de estereotipar o que causa estranhamento, resultando numa “representação paradoxal”, ou seja, as considerações feitas por Pessanha sobre o modo de ser do povo chinês pareceriam “rígidas” e “imutáveis”, como também conotariam “desordem, degeneração e repetição”.

Não é nossa intenção avaliar a questão da verossimilhança no *Prefácio* de Pessanha, mesmo porque estamos diante de uma situação complexa em que o *estranhamento* parece sobrepujar o *reconhecimento da alteridade*. Por outro lado, a *alteridade* está representada em seu discurso, cabendo nele duas preocupações de Bhabha: “O que precisa ser questionado, entretanto, é o modo de representação da alteridade”²⁷ e “a tomada de qualquer posição dentro de uma forma discursiva específica, em uma conjuntura histórica particular, é, portanto sempre problemática – lugar tanto da fixidez como da fantasia.”²⁸

A questão do deslocamento presente na obra de Camilo Pessanha parece situá-la num espaço idealizado onde conviveriam, simultaneamente, o imaginário ocidental e o oriental, de

²⁶ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 105.

²⁷ Ibidem, p. 107.

²⁸ Ibidem, p. 120.

modo que a representação da “alteridade” transite entre um orientalismo em sua face positiva “schwabiana” e um orientalismo em sua face negativa “saidiana”. Nessa *travessia*, ora chegamos a ter até um processo de hibridismo resultante da intersecção desses dois imaginários, presentes em poemas da *Clepsydra* como *Viola Chineza*, *Violoncelo*, *Ao longe os barcos de flores*, ora percebemos uma atitude de *fixidez* como na elaboração do *Prefácio ao Esboço Crítico da Civilização Chinesa*, dificultando o reconhecimento da alteridade. Mônica Simas, em *Margens do destino: Macau e a literatura de língua portuguesa*, observa: “A China não é representada de maneira única na elaboração textual de Camilo Pessanha, mas serve continuamente à representação de uma reflexão do mundo ocidental sobre o mundo oriental”.²⁹

No prefácio ao livro *Camilo Pessanha prosador e tradutor*, Daniel Pires, apesar de reconhecer que “o poeta foi contundente nesse seu escrito”, faz outra leitura do *Prefácio* que tentaria explicar o teor “generalizado” e “precipitado” das palavras de Pessanha, levando em conta a “sensibilidade” e a “formação humanista” do poeta e o momento histórico da China, como segue:

O estudo que Camilo Pessanha elaborou para prefaciar o livro do médico Morais Palha sobre a China, ao contrário do que pensam alguns críticos, não colide com a franca adesão e a empatia que sentia pela civilização chinesa. É verdade que o poeta foi contundente nesse seu escrito. É, porém, de ter em consideração que visitara, pouco antes, Cantão e que a sua sensibilidade dorida, a sua formação humanista, a sua solidariedade social, o levaram a lavrar, em páginas de grande apuro formal, um veemente libelo contra a tortura institucionalizada, o funcionamento dos tribunais à revelia dos Direitos Humanos mais alienáveis, as execuções massivas e sumárias, a doença e a fome generalizadas. Pese embora, a sua emotividade, que talvez o tenha atraiçoadado e conduzido à generalização pouco avisada e precipitada, o depoimento de Camilo Pessanha é exclusivamente uma acusação contra um regime feudal – a república implantara-se sete meses antes -, e não contra uma civilização que sempre considerou de ‘uma elevada moral’ e com ‘instituições sociais admiráveis’. ³⁰

²⁹ SIMAS, Mônica. *Margens do destino: Macau e a literatura em língua portuguesa*. São Paulo: Yendis Editora, 2007, p. 122

³⁰ PESSANHA, 1992, p. 19.

Essa *empatia* que Camilo Pessanha “sentia pela civilização chinesa”, segundo Pires, também é confirmada por Danilo Barreiros em *Camilo Pessanha Sinólogo*, artigo que escreveu para a *Revista de Cultura* onde cita colocações de Alberto Osório de Castro:

Alberto Osório de Castro , no referido relato da sua visita a Pessanha, diz ser este “conhecidíssimo e estimado entre os chineses, que o rodeavam muito pela rua quando passava, e ficavam com ele a papaguear nessa multimilenária língua dos Celestes...”. Essa afirmação baseou-se na constatação pessoal do amigo do poeta, que com ele percorreu “de lés-a-lés o lindo Macau inteiro, desde a Porta do Cerco e a gruta de Camões à formosa Praia Grande, aos bazares ou mercados, às tavolagens de *Fan Tan*, aos teatros indígenas e bairros chinas ou macaístas”³¹.

Danilo Barreiros, no mesmo artigo, refere-se ao famoso *Prefácio* de Camilo Pessanha de forma passageira, adjetivando-o como “impressionante estudo” e “comentário duro e implacável”.

Que Camilo Pessanha tinha um profundo conhecimento da civilização chinesa comprova-se pelo impressionante estudo que serviu de prefácio ao *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (Morais Palha, Macau, 1912), em que o Poeta critica a corrupção, a devassidão, o crime e o castigo, num comentário duro implacável semelhante ao ingente ressoar de um gigantesco congo.³²

A apreensão desse “orientalismo multifacetado” manifestado na obra de Camilo Pessanha permite-nos contextualizá-la e demarcar as suas *fronteiras*, possibilitando, a partir de então, relacionar a *travessia*, estabelecida entre linguagem e alteridade, à poesia e à tradução desse autor. Uma tradução que, antes de ser literária, clamaria por ser cultural, pois se encontraria, inevitavelmente, revestida do universo do tradutor que não pode despojar-se dele no ato de traduzir. Uma tradução que parte de uma língua ideográfica para se fazer

³¹ BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha sinólogo*. In: Revista de Cultura nº. 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 211

³² Ibidem, p. 209.

presente numa língua alfabetica. Uma tradução que não conseguiria ofuscar a veia artística do poeta-tradutor. Uma tradução que não poderia ser senão recriação.

No segundo capítulo, focalizaremos a questão da tradução como *transculturação* e *recriação* do texto literário. Para tal, partiremos das reflexões feitas por Haroldo de Campos em seu livro, *Metalinguagem e outras metas*. Esse autor postula conceitos sobre a tradução, considerando-a “como criação e como crítica”³³. Ele inicia, destacando o pensamento de Albercht Fabri³⁴ de que a linguagem literária é a “sentença absoluta”, munida de valores estéticos e semânticos inseparáveis e, portanto, segundo ele, intraduzíveis, o que faria a sua tradução ser “crítica” e “criativa”, pois surgiria da “deficiência da sentença”. Nessa direção, ele cita, também, Max Bense³⁵, ressaltando o pensamento desse filósofo e crítico sobre a “intraduzibilidade” da “informação estética” contida na poesia. Campos, ainda, reforça sua tese de que a *tradução* é *recriação*, concluindo que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recrível, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.

Será oportuna, nesse momento, a reflexão sobre papel do tradutor na recriação do texto literário. Para isso consideraremos Walter Benjamin em seu famoso ensaio: *Die Aufgabe des Übersetzers, A tarefa do tradutor*. Essa tarefa ele, assim, a define: “Redimir na própria pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação.”³⁶. Tomaremos a reflexão que Susana Kampff Lages faz sobre o que esse autor chama de “traduzibilidade”, observando que o tradutor, na visão de Benjamin, viveria o paradoxo de operar entre destruição e reconstrução: “... o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define enquanto original - sua língua- e o faz reviver por intermédio de uma

³³ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 31.

³⁴ Ibidem, p31-32

³⁵ Ibidem, p. 32.

³⁶ BENJAMIN, Walter. BENJAMIM, Walter. *A tarefa – Renúncia do tradutor*. Trad. Susana Kampff Lages. In Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução - Volume 1. Werner Heidermann (org.). Universidade Federal de Santa Catarina CCE/ DLLE. 2001, p.211.

outra língua, estranha, estrangeira”³⁷. Nessa mesma obra, Lages comenta, também, a leitura que Haroldo de Campos faz “da poética da tradução benjaminiana”, que se colocaria contra a idéia de tradução servil³⁸, o que reforçaria a tese de Campos da *recriação* na tradução.³⁹. Tornar-se-á inevitável falar em Jacques Derrida, quando analisarmos o texto de Benjamin. Derrida em sua obra: *Des tours de Babel (Torres de Babel)* faz uma abordagem sobre o ensaio desse autor.

Para continuar discutindo a questão da *tradução como recriação*, evidenciaremos outros autores de diferentes enfoques: Homi Bhabha, em *Como o novo entra no mundo*, identificando a tradução como a revelação do elemento “intersticial” do texto; Paulo Rónai, em *Escola de Tradutores*, conclamando que o tradutor traduz o “intraduzível”; Roman Jakobson, em *Lingüística e Comunicação*, afirmando que tradução de poesia é “transposição criativa”. Buscaremos, ainda, em *Tradução e Diferença*, a análise desestrutivista que Cristina Carneiro Rodrigues faz de autores ligados à discussão do conceito de “equivalência” na tradução como John C. Catford e André Lefevere, além da abordagem do pós-moderno na tradução, privilegiando Stanley Fish e Jacques Derrida como críticos ao universalismo e ao essencialismo. Paralelamente, discutiremos o conceito de *transculturação* na tradução cultural. Uma vez evidenciado esse panorama da Teoria da Tradução, citaremos conceitos e depoimentos de tradutores poesia como Octávio Paz, Horácio Costa e Haroldo de Campos.

Apresentaremos, ainda, nesse capítulo, o *corpus* desta dissertação: as oito *elegias chinesas* acompanhadas das respectivas traduções realizadas por Camilo Pessanha⁴⁰. Esta apresentação motivará toda uma exposição da língua e da poesia chinesa, nos próximos capítulos, antes da análise, propriamente dita, desses poemas.

³⁷ LAGES, Susana Kampff. *A tarefa do tradutor e o seu duplo: A teoria da linguagem como traduzibilidade*. In; Caderno de Tradução nº. III. G.T. de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 1988, p.84.

³⁸ Ibidem, p.63.

³⁹ Essa leitura de Haroldo de Campos sobre o ensaio de Benjamin, Susana Kampff Lages aprofunda mais em seu livro *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, que trabalharemos mais à frente.

⁴⁰ PESSANHA, 1992, p. 188-204.

No terceiro capítulo, caberá uma exposição sobre a estrutura da língua chinesa e as implicações relativas à sua tradução. Para isso, discutiremos: a questão dos ideogramas ou caracteres; a relação entre a gramática chinesa e a portuguesa; os quatro tons e a romanização dos caracteres pelo uso do *pinyin*, alfabeto fonético chinês. Tomaremos como referência os estudos de François Cheng em *A escrita poética chinesa*, de William Wang em *Escrever com arte, literalmente* e Alexandre Li Ching em *A estrutura da Língua chinesa*.

Em seguida, faremos um levantamento da temática e das características da poesia clássica chinesa, observando, especialmente, o estudo de Cheng. Esse autor começa por uma explanação sobre os ideogramas na linguagem poética, considerando-os “não como marcas impostas arbitrariamente, mas como seres dotados de vontade e de unidade interna (...) cada ideograma é monossilábico e invariável, o que lhe confere uma autonomia e uma grande mobilidade de se combinar com outros ideogramas”⁴¹. Ele destaca as relações que existem, na escrita chinesa, entre *poesia, caligrafia, pintura e mitos*, afirmando que os quatro “formam uma rede semiótica complexa e unida ao mesmo tempo”⁴². Ele, também, nos lembra que, na China, as artes fazem parte de um todo: “não são compartimentadas; um artista dedica-se à tripla prática poesia-caligrafia-pintura como a uma arte completa onde todas as dimensões do seu ser são exploradas: canto linear e sistema espacial, gestos encantatórios e palavras visualizadas.”⁴³. Essa exploração total do ser na arte chinesa nos permitirá identificá-la como, essencialmente sinestésica.

A análise de poemas traduzidos da dinastia Tang que Cheng faz, no mesmo ensaio, será de bastante valia como modelo para a nossa sobre as *elegias* traduzidas por Pessanha, uma vez que esse professor considera três aspectos a serem observados num poema chinês:

⁴¹ CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p.7

⁴² Ibidem, p.7

⁴³ Ibidem, p.8

- “os processos passivos”, baseados no contraste entre “cheio” e “vazio”, ou seja, entre “palavras plenas (os substantivos e os tipos de verbos: verbos de ação e verbos de qualidade) e as palavras vazias (o conjunto de palavras-utensílio: pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.)”⁴⁴;
- “os processos activos”, baseados na estrutura formal da poesia que leva em consideração aspectos fônicos e sintáticos;
- “as imagens”, baseadas nas relações metafóricas (similaridade) e metonímicas (contigüidade) dos ideogramas, pois “cada ideograma é, de certo modo, uma metáfora em potência” e por ser ele “invariável e formando uma unidade, goza de uma grande liberdade na sua combinação com outros ideogramas.”⁴⁵

Citaremos aqui, também, conceitos e depoimentos de alguns tradutores de poesia chinesa como Mario Sproviero, Antonio Graça de Abreu, Ramón Lay Mazo e o próprio Haroldo de Campos, para, finalmente, identificarmos Camilo Pessanha como tradutor de poesia chinesa. Partiremos de colocações que ele mesmo fez numa carta ao diretor do jornal *O Progresso*, ao entregar-lhe as *elegias* traduzidas para serem publicadas. Tornar-se-ão oportunas, também, as observações de Danilo Barreiros⁴⁶ sobre o conhecimento que Pessanha teria da língua chinesa e sobre o papel do sinólogo, José Vicente Jorge, como amigo e colaborador do poeta nas traduções.

Encerraremos esse capítulo com um breve panorama histórico e literário da China no período da dinastia *Ming*, baseado, principalmente, nos relatos de: Jonathan D. Spence em sua obra *Em Busca da China Moderna*; Alexander Chung Yun Yang em *História da China*; Francis Kennet em *A Literatura da China*; Lu Kanru e Feng Yuanjun em *Breve História da Literatura Chinesa* e nas informações de António Graça de Abreu contidas no prefácio do

⁴⁴ CHENG, 1995, p.16

⁴⁵ Ibidem, p.44

⁴⁶ BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha Sinólogo*. In.: Revista de Cultura nº 25. Edição de Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 209 a 217.

livro em que esse autor traduz poemas de Li Bai. Esse panorama será oportuno, uma vez que, segundo Camilo Pessanha, as *elegias* teriam sido escritas durante a dinastia *Ming*.

No quarto capítulo, procederemos à análise das *elegias* e dos procedimentos de Camilo Pessanha ao traduzi-las. Partiremos da tradução literal a fim de chegarmos à percepção das escolhas de significados dos ideogramas. Para tal, usaremos um processo que é utilizado pela maioria dos tradutores de poesia chinesa e que supomos ter sido a via de Pessanha.

Esse processo consiste em decifrarmos, primeiramente, a grafia fonética romanizada (*pinyin*) dos caracteres, uma vez que os dicionários estão ordenados foneticamente, para depois procurarmos os respectivos significados. É um trabalho árduo para quem não conhece a pronúncia dos caracteres, pois pressupõe o reconhecimento dos 214 radicais chineses. Isso porque, só depois de identificarmos o radical no ideograma, podemos localizar o índice que parte dele e, por meio da contagem dos traços desse mesmo ideograma, conseguir encontrar a sua transcrição fonética pelo sistema *pinyin*. Nossa pesquisa fará o uso de cinco dicionários, chinês-inglês, que constam na nossa bibliografia.

Nossa intenção é levantar todos os significados, fornecidos pelos dicionários, de cada ideograma presente nas *elegias*. De domínio deles, seria possível identificar, por meio das escolhas do nosso “poeta-tradutor”, a nova poesia que dali surgiria, mesmo porque, no que se refere à tradução da língua chinesa, seria “impossível”, como nos demonstra Hervey Saint-Denys, citado por François Cheng em seu ensaio *A escrita poética chinesa*, Pessanha ter permanecido somente no literal.

A tradução literal é a maior parte das vezes impossível em chinês. Certos caracteres exprimem por vezes todo um quadro que não pode ser dado a não ser por perífrase. Certos caracteres exigem uma frase inteira para serem correctamente interpretados. É preciso ler um verso chinês, compenetrar-se da imagem ou pensamento que ele enferma, esforçar-se por atingir o seu traço principal e conservar-lhe a sua força ou a sua cor.⁴⁷

⁴⁷ CHENG, 1995, p.63

Uma vez identificadas as escolhas de Pessanha, tentaremos verificar o grau de proximidade entre as traduções de cada caractere e as respectivas traduções desse poeta. Para tal, aplicaremos uma metodologia à qual decidimos denominá-la *desdobramentos tradutórios*. Criamos essa metodologia inspirados na de Francis Henrik Aubert, *Modalidades da Tradução*, contudo, tentando adequá-la a traduções em que a língua original seja ideogramática e a língua meta, ocidental.

Após esse processo, buscaremos a leitura que Pessanha faria desses poemas, na sua tradução, tentando evidenciar informações estéticas e semânticas presentes nela.

No quinto capítulo, sugeriremos um possível diálogo entre as *elegias traduzidas* e os poemas da *Clepsydra*. Como dissemos, no início desta introdução, esse diálogo seria marcado por um hibridismo favorecido pelas trocas culturais, próprias de uma tradução e um fazer poético que, em *travessia*, relaciona linguagem e alteridade.

Partiremos de uma análise comparativa entre a *elegia* “Em U-Ch’ang”⁴⁸ e o *soneto* da *Clepsydra* “Passou o outono já, já o torna frio”⁴⁹. Nessas duas composições seria perceptível uma relação de contigüidade entre elas, tanto na forma, quanto no conteúdo.

Em seguida, tomaremos partes das demais *elegias* e de outros poemas da *Clepsydra*, para destacar esse paralelo presente entre elas, principalmente, na temática como: o exílio, a nostalgia, a melancolia, a transitoriedade da vida, a metáfora da água, o outono e o poente.

Dessa forma, o nosso olhar sobre as *elegias traduzidas* por Camilo Pessanha, pretenderá, retomando a nossa epígrafe, auscultar essas relações estabelecidas entre a *tradução* e a *poesia* desse poeta, resultado de um processo que, imbuído de demarcações fronteiriças, percebe-se em *travessia* entre *linguagem* e *alteridade*; entre *hibridismo* e *recriação*, “tecendo continuidades”.

⁴⁸ PESSANHA, 1992, p. 194.

⁴⁹ PESSANHA, Camilo. *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha* (estabelecimento de texto, intr., crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti). Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p. 97.

Como podemos perceber, a parte teórica deste trabalho será, de certa forma, extensa, pois, para analisarmos poesia chinesa traduzida por Camilo Pessanha, é necessário trazer para a área de Literatura Portuguesa, conceitos envolvendo Teoria da Tradução, além de Língua e Poesia Chinesa.

2. TRADUÇÃO: TRANSCULTURAÇÃO E RECRIAÇÃO

A questão da tradução tem sempre gerado discussões. Quem já não escutou alguma queixa a respeito de um texto traduzido? O velho aforismo italiano: *Tradutori, traditori*, muitas vezes, sem razão, faz-se presente nas opiniões daqueles que esperam que o texto traduzido seja uma cópia do original apenas manifestada em outra língua. Sabe-se que esse assunto é muito mais complexo e exige de nós um despojamento de pré-conceitos, principalmente, se falarmos em tradução literária. Não podemos, no entanto, negar que um texto traduzido, como qualquer outro, submete-se à nossa percepção, à nossa expectativa e à nossa apreciação. Qual seria o nosso imaginário sobre tradução? Qual a nossa postura ao termos uma obra literária traduzida? Buscamos o autor? O tradutor? Buscamos nela o meio cultural da “língua-fonte”, ou o da “língua-meta”?

Em se tratando de poesia e, mais ainda, das *elegias chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha, essa última questão ficaria ainda mais desafiante. Como situar o sujeito lírico? Talvez pudéssemos falar em um terceiro meio, um meio híbrido onde fronteiras se encontrariam. Um meio no qual o sujeito se deslocaria livremente e arbitrariamente, criando um espaço novo, propiciado, principalmente, pelas relações estabelecidas entre linguagem e alteridade. Um meio que, inevitavelmente, estaria muito mais predisposto a uma “tradução cultural”, antes de qualquer preocupação com a literalidade. Mas o que seria uma “tradução cultural”? Se tentar entender o conceito de “tradução” é enveredar para um problema, qual a complicação que não traria o termo “cultural”.

Não seria o caso de transitar na questão terminológica, mesmo porque o tempo se encarregou de gerar conceitos convergentes e divergentes sobre esses dois vocábulos. Mais do que procurar o consenso para definir “tradução cultural”, é tentar captar a sua manifestação na obra literária. Homi K. Bhabha em seu texto *Como o novo entra no mundo* afirma que “a

tradução é a natureza performativa da comunicação cultural”⁵⁰. Sob esse ponto de vista, podemos, inicialmente, admitir que a “comunicação cultural” precederia a própria tradução, não podendo submeter-se, exclusivamente, à literalidade para se fazer presente na “língua-meta”, pelo contrário, abriria espaço para a *recriação*. No tocante às nossas *elegias*, temos que considerar, ainda, que qualquer escrúpulo quanto à fidelidade perderia a razão de ser diante da distância existente entre uma “língua-fonte” ideogramática e uma “língua-meta” alfabética, assim como, entre o fazer poético das duas culturas. Pretendemos aprofundar essas questões no decorrer desta dissertação.

É, portanto, sob a ótica da *recriação*, por julgarmos ter sido ela a orientar Camilo Pessanha na tradução das *elegias chinesas*, que pretendemos, neste capítulo, abordar a Teoria da Tradução. Elegemos para alicerçar esse nosso ponto de vista, alguns teóricos cujos pensamentos partem desde posturas mais conservadoras, até aquelas fundamentadas numa reflexão pós-moderna.

Tomemos, inicialmente, a tese de Haroldo de Campos⁵¹ de que “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. Esse autor fundamenta, inicialmente, essa idéia, propondo o ponto de vista de Albercht Fabri de que a linguagem literária é a “sentença absoluta”, não tendo outro conteúdo que não seja a sua estrutura e por isso não poderia ser traduzida.

Essa “sentença absoluta” ou “perfeita”, por isso mesmo, continua Fabri, não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”. O lugar da tradução seria, assim, “a discrepancia entre o dito e o dito”. A tradução apontaria, para Fabri, o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença, e é nesse sentido que ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem.”

⁵⁰ BHABHA, Homi K. Como o novo entra no mundo. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.303.

⁵¹ HAROLDO, Campos de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalínguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 33

“Tanto a possibilidade como a necessidade da tradução residem no fato de que entre signo e significado impera a alienação.”⁵²

Quando Fabri nos coloca que num texto o que se traduz é a “não-linguagem”, destacando o local da tradução como “a discrepância entre o dito e o dito”, ele nos remeteria à idéia de Bhabha⁵³ de que o “elemento estrangeiro” revelaria o “intersticial” e insistiria na “superfluidade têxtil de dobras e pregas”. Percebemos em ambos a abordagem de um espaço, o qual não seria nem físico, nem abstrato, mas aquele ocupado pela ausência do signo. O espaço da “discrepância entre o dito e o dito” e da “superfluidade têxtil de dobras e pregas”. Esse espaço, em princípio, nos pareceria paradoxal. Como traduzir uma “não-linguagem” se seria a linguagem o código da tradução verbal? Como poderia o texto fluir entre “dobras e pregas”, se essas interromperiam o seu percurso? Talvez na revelação do “intersticial” é que se abriria a possibilidade da “recriação” num espaço que deixaria de ser paradoxal para ser coerente, pois aceitando ser híbrido, permitiria a alteridade e por isso não teria senhor, nem compromisso, mas revelaria a fluência dessa não-linguagem. Essa não-linguagem poderia ser entendida, também, a partir do que Bhabha⁵⁴, ainda, atribui ao “elemento estrangeiro”, afirmado que este destruiria, citando Walter Benjamin, “‘as estruturas de referência e a comunicação de sentido do original’ não simplesmente negando-o, mas negociando (...) e através dessa dialética da negação cultural como negociação (...).” E prossegue afirmando que “através dessa dialética da negação cultural como negociação (...) o propósito é, como diz Rudolf Pannwitz, não o de ‘transformar o hindi, o grego, o inglês em alemão, [mas], ao contrário, transformar o alemão em hindi, grego, inglês’”. Não sabemos se estariámos reduzindo as reflexões de Bhabha, contudo, toda a complexidade do raciocínio que ele expõe a respeito do “elemento estrangeiro” na tradução cultural, apareceria claramente ilustrado nesse pensamento de Pannwitz que ele cita. Teríamos assim, “as estruturas de referência e a

⁵² HAROLDO, 1992, p. 32.

⁵³ BHABHA, 2005. p.312.

⁵⁴ Ibidem.

comunicação de sentido do original” destruídas para germinar, ou melhor, recriar, trazendo “o novo no mundo”. O novo que agora é “o alemão em hindi, grego, inglês” ou o chinês em português.

Campos, ainda, para fundamentar a sua tese cita a preocupação de Max Bense⁵⁵ em estabelecer uma distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”, tentando demonstrar que esta última seria intraduzível. Para ilustrar esse pensamento de Bense, ele transcreve uma quadra de João Cabral de Melo Neto:

A aranha passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado⁵⁶

Segundo Campos⁵⁷, no poema teríamos uma “informação documentária”: “A aranha tece a teia”. É uma informação que “reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro”. Essa informação pode ser transcendida por uma “informação semântica”, trazendo algo de novo, “como, por exemplo, o conceito de falso e verdadeiro: ‘A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira’”. Essas duas “informações” podem ser transmitidas de várias formas como, por exemplo: “A aranha faz a teia”, “A teia é elaborada pela aranha”, “A teia é uma secreção da aranha” etc. Já a “informação estética”, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne “à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” e, ao mesmo tempo é frágil, pois “qualquer alteração na seqüência de signos verbais do texto de João Cabral perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula”. Dessa forma, o que teremos em outra língua é “outra informação estética, autônoma”.

A essas três “informações” estabelecidas por Max Bense e ilustradas por Campos, poderíamos acrescentar, segundo o nosso ponto de vista, uma quarta, ainda mais

⁵⁵ CAMPOS, 1992. p.32-33.

⁵⁶ Ibidem, p.32.

⁵⁷ Ibidem, p. 32-34.

“intraduzível”, que denominaríamos de *informação cultural*. Tomemos, por exemplo, uma estrofe de outro poema de João Cabral de Melo Neto, o famoso *Morte e Vida Severina*:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

Como poderíamos traduzir o adjetivo neológico “severina” para uma outra língua com toda a carga conotativa do nome Severino, representando o retirante anônimo do nordeste? De que forma alguém que não conhece a cultura brasileira entenderia uma “morte severina”? Essa dificuldade já apareceria no próprio título do poema. Dessa forma, entenderíamos aqui a colocação de Bhabha, afirmando que o “elemento estrangeiro destrói também as estruturas de referência e a comunicação no sentido do original”. A “morte severina” tem sua estrutura de referência na cultura brasileira, a partir do momento em que se faz a tradução para outro idioma e, por conseguinte, para outra cultura, destrói-se a “comunicação no sentido do original”.

É interessante observar que tanto no pensamento de Fabri, de Bense, de Campos e, até mesmo no de Bhabha, existiria uma unanimidade no que se refere à “intraduzibilidade”⁵⁸ do texto literário. Essa idéia perpassaria outros teóricos que, de uma forma ou de outra, também admitiriam a *recriação* na tradução. Eles serão abordados no próximo tópico em que focalizaremos a tradução, destacando o papel do tradutor na *recriação* do texto literário.

⁵⁸ Como veremos, alguns autores usam “intradutibilidade”. Acreditamos que as duas formas sejam aceitáveis, uma vez que seriam o oposto de “tradutibilidade” e “traduzibilidade”.

2.1. A tarefa do tradutor: reconstrução recriadora

Se partirmos do pressuposto de que “tradução é recriação”, logo o tradutor será um recriador. E é em sua tarefa que procuraremos concentrar nossas reflexões agora, destacando desde abordagens mais conservadoras como as de Catford e Lefevere, até as posturas pós-modernas de Fish e Derrida. Um percurso construído na história da teoria da tradução com significativas participações de pensamentos como os de Rónai, Jacobson, Benjamin e outros.

Paulo Rónai⁵⁹, em sua famosa obra *Escola de tradutores*, lembra que se o poeta exprimiria o inexprimível, o pintor reproduziria o irreproduzível, o estatuário fixaria o infixável, não seria surpreendente se o tradutor se empenhasse em traduzir o intraduzível. Ele também destaca um aspecto interessante: para o tradutor não seriam as palavras “intraduzíveis” que o atrapalhariam, mas sim as “traduzíveis”, pois as mais simples entre elas esconderiam armadilhas. Rónai, ao abordar a questão da fidelidade na tradução considera que o tradutor “seria obrigado à fidelidade igual, senão maior, para com o outro idioma para o qual traduz”. E prossegue:

Assim a fidelidade alcança-se muito menos pela tradução literal do que por uma substituição contínua. A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter quando deve procurar equivalências.

Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser freqüentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor. Daí não existir uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá traduções boas, mas não a tradução boa de um original.⁶⁰

Percebem-se, nas palavras de Rónai, três aspectos importantes que desafiariam o tradutor, exigindo dele talento para a “recriação”: traduzir o “intraduzível”; buscar equivalências; ser fiel à “língua-meta”. Certamente é uma visão que valorizaria tanto o tradutor quanto o seu texto traduzido.

⁵⁹ RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Editora Ltda., 1976, p. 2.

⁶⁰ Ibidem, p.10.

Roman Jakobson, em *Aspectos lingüísticos da tradução*, faz uma distinção entre: “tradução intralingual”, que se daria na interpretação dos signos verbais por meio de outros da mesma língua; “tradução interlingual”, que consistiria na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua e “tradução inter-semiótica”, que se estabeleceria na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais⁶¹. Nesses conceitos de Jakobson percebemos o uso da palavra “interpretação”, mesmo quando se trata da “tradução interlingual”. Esse termo dá uma abertura para que elementos como subjetividade, escolha, recriação, preponderem sobre qualquer compromisso com a literalidade.

Corroborando essa idéia de “interpretação de signos verbais”, Jakobson afirma que “é mais difícil permanecer fiel ao original quando se trata de traduzir para uma língua provida de determinada classe gramatical, de uma língua carente de tal categoria”⁶². Imaginemos, por exemplo, a língua chinesa, em que os verbos não são flexionados em número e pessoa e nem são conjugados. A identificação dos tempos está sujeita ao contexto, às palavras circunstanciais, quando estas aparecem no texto. Como traduzir esse idioma para um neolatino, tentando ser fiel à literalidade?

Esse autor conclui seu texto dizendo que a poesia por definição é “intraduzível” e só seria possível “a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para música, a dança, o cinema ou a pintura”⁶³. Nota-se, assim, que para Jakobson, em se tratando de tradução de poesia, só seria possível falar em “transposição criativa”.

⁶¹ JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Buikstein e José Paulo Paes São Paulo: Editora Cultrix [s.d.], p. 64-65.

⁶² Ibidem, p. 68.

⁶³ Ibidem, [s.d.], p. 72.

Quando a questão é tradução, imediatamente, o nome sugerido é Walter Benjamin em seu consagrado e polêmico texto *Die Aufgabe des Übersetzers*, “A tarefa do tradutor”, publicado em 1923, como prefácio de sua tradução dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire.

Benjamin, logo após algumas considerações iniciais sobre a recepção da tradução, faz uma afirmação que abrirá uma seqüência de colocações, visando demonstrar a relação existente entre a tradução e o original:

A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada na sua traduzibilidade. (...) A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças a sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele.⁶⁴

Ao afirmar que a “traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras”, Benjamin estaria admitindo a “intraduzibilidade” de outras. Ou seja, existiria talvez uma graduação do traduzível ao intraduzível que regularia o nível de aproximação entre o texto traduzido e o original. Uma aproximação que valorizaria tanto o original, quanto as traduções e, como ressalta Benjamin: “nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada seu mais tardio e vasto desdobramento”.⁶⁵

Benjamin⁶⁶ aponta, também, alguns fatores que proporcionariam “uma autêntica relação entre original e tradução”. A tradução, segundo ele, tenderia a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si, pois elas não seriam estranhas umas as outras e sim afins

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. *A tarefa – Renúncia do tradutor*. Trad. Susana Kampff Lages. In: Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução - Volume 1. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina CCE/ DLLE. Núcleo de Tradução, 2001, p. 191.

⁶⁵ Ibidem, p.195.

⁶⁶ Ibidem, p.195-197.

naquilo que querem dizer. Essa afinidade entre as línguas numa tradução, prossegue Benjamin:

demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas (...) pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicie alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (...) o original se modifica(...). Também existe uma maturação póstuma das palavras que já se fixaram: elementos que à época do autor podem ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderão mais tarde ter-se esgotado; tendências implícitas podem destacar-se *ex novo* que já possui forma. Aquilo que antes era novidade, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente poderá a vir a soar arcaico⁶⁷

Esse autor deixa claro que a afinidade entre as línguas ultrapassaria os tempos e também não residiria na “semelhança superficial e vaga” entre elas, lembrando que “afinidade não implica necessariamente semelhança”.⁶⁸ Essa busca da “afinidade”, descompromissada com o tempo e com a semelhança, daria ao tradutor, conforme Benjamin, a liberdade e a tarefa de “encontrar na língua para qual se traduz a intenção a partir da qual o eco original é nela despertado”⁶⁹. A imagem que podemos ter do termo “eco” é de algo que se repita ou uma lembrança, um vestígio. Assim podemos aferir que o original se repetiria na tradução como uma lembrança, um vestígio, índice desse próprio original.

Quanto à discutida questão da fidelidade, Benjamin faz uma ressalva sobre a tradução literal:

A fidelidade na tradução de palavras isoladas quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original. Pois, em seu valor poético para o original, o sentido não se esgota no designado; ele adquire esse valor precisamente pela maneira com que o designado se liga ao modo de designar em cada palavra específica. Costuma-se expressar isso utilizando a forma: as palavras carregam consigo uma tonalidade afetiva. Precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e

⁶⁷ BENJAMIN, 2001, p.197.

⁶⁸ Ibidem, p. 199.

⁶⁹ Ibidem, 203.

qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente a inteligibilidade.⁷⁰

Esse autor pondera a questão da literalidade como uma dificuldade em se chegar a reproduzir o sentido do original que estaria muito mais na forma de se expressar do que numa transcrição sintática. Ele chega a afirmar, inclusive, que a exigência de uma literalidade não poderia ser derivada do interesse na manutenção do sentido. Como ilustração ele usa o seu famoso exemplo no qual compara o ato de traduzir à recomposição de um vaso em cacos:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentados de um vaso.⁷¹

Essa comparação mostraria, antes de tudo, que a tradução se daria num processo de reconstrução, atendendo aos detalhes dos “cacos”. Podemos deduzir que o vaso seria o original e os cacos, os elementos sígnicos verbais da “língua-meta” que, obedecendo às próprias regras, ou seja, as configurações de cada “caco”, procuram seus complementos para que se possa montar “o quebra-cabeça”. Ambos, vaso original e vaso reconstruído, conteriam a mesma idéia de “vaso”, numa relação de afinidade e fidelidade, longe de qualquer preocupação com a “literalidade”.

Benjamin, também, aponta para “um elemento não-comunicável” presente nas línguas:

Em todas as línguas e em suas construções resta, para além do elemento comunicável um elemento não-comunicável, um elemento – dependendo do contexto que se encontra – simbolizante ou simbolizado. Simbolizantes são apenas o que se encontram nas construções finitas das línguas; simbolizados, os que estão no devir das próprias línguas.⁷²

⁷⁰ BENJAMIN, 2001. p. 207.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem, p. 209.

Nesse “devir das próprias línguas” é que, a nosso ver, a tradução de poesia encontraria seu espaço. Um espaço além do “simbolizante”, pois tenderia ao infinito, às possibilidades e ao pressuposto de uma escolha.

Benjamin, por fim, denota uma preocupação em definir a tarefa do tradutor como um ato de recriação:

Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor. (...) Por ela, o tradutor rompe as barreiras da própria língua (...) sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símilo: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade no movimento da língua.⁷³

Essa comparação que Benjamin faz entre original e tradução com o toque da “tangente” na “circunferência” sugere-nos uma visão que preconiza a liberdade do tradutor em movimentar-se no interior da língua-meta, apenas tocado pela fidelidade.

Susana Kampff Lages, em *A tarefa do tradutor – leituras*, considera que o ensaio benjaminiano sobre a tarefa do tradutor, as reflexões de Jakobson e a poética de Ezra Pound seriam o que se chama de pedra de toque da teoria da tradução proposta por Haroldo de Campos. Para ele o ensaio se colocaria contra a idéia de tradução servil e contra a visão tradicional hierárquica entre texto original e tradução conforme esta citação de Haroldo destacada por Kampff: “W.B. inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao

⁷³ BENJAMIN, 2001, p. 211.

sentido, ou simplesmente, tradução ‘servil’), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original.”⁷⁴

Jacques Derrida, em seu famoso “*De Tours de Babel*”, comenta o ensaio de Benjamin no contexto bíblico. Enquanto discorre, levanta uma série de questionamentos sobre o pensamento benjaminiano. Ele parte da primeira palavra do título do ensaio “Tarefa” *Aufgabe* que encerraria em seu significado a idéia de “dívida”: o tradutor seria um endividado, ele se apresentaria como tradutor na situação de dívida; e “sua tarefa é de *devolver*, de devolver o que devia ter sido dado”⁷⁵. Tentando situar essa dívida do tradutor no texto de Benjamin, esse autor levanta algumas teses presentes nele: a tradução não dependeria nem da recepção, nem da comunicação, nem da representação, mas “a tradução é forma”, e a lei dessa forma teria seu primeiro lugar no original.⁷⁶ Derrida argumenta; incluindo uma colocação de Benjamin sobre a sobrevida do original:

Estranha dívida que não liga ninguém a ninguém. Se a estrutura da obra é “sobrevida”, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumido do texto original – o morto ou o mortal, o morto do texto –, mas a outra coisa que represente a lei *formal* na imanência do texto original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação: “Pois na sobrevida, que não mereceria esse nome se ela não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica. Mesmo para as palavras solidificadas existe ainda uma pós-maturação.”⁷⁷

Acreditamos que Derrida estaria invertendo a tarefa do tradutor, para a tarefa do original: “pois se a estrutura do original é marcada pela exigência do ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se também em relação ao tradutor”.⁷⁸ Estabelecer-se-ia, assim, uma relação de mutualismo entre o tradutor e a obra a ser traduzida.

⁷⁴ LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” — Leituras. In: Walter Benjamim: tradução e melancolia, como teoria da traduzibilidade. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 186-187.

⁷⁵ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006, p.24.

⁷⁶ Ibidem, p. 35-36.

⁷⁷ Ibidem, p. 38.

⁷⁸ Ibidem, p. 40.

Um benefício recíproco em que ambos se igualariam e demandariam uma tarefa como explicaria esse autor: “A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a *remarcar* a afinidade entre as línguas a exibir a sua própria possibilidade”⁷⁹. E quanto ao tradutor, Derrida transcreve o pensamento de Benjamin: “resgatar na sua própria língua essa linguagem pura exilada na língua estrangeira, liberar transpondo essa linguagem pura cativa na obra é a tarefa do tradutor”.⁸⁰

Conclui, assim, Derrida: “Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se”.⁸¹ Se analisarmos essas idéias, perceberemos que a relação original e tradução baseia-se em palavras como: possibilidade; transformação; engrandecimento.

Cristina Carneiro Rodrigues⁸², em *Tradução e Diferença*, apresenta um estudo, a partir de uma visão desestrutivista, sobre a noção de *equivalência* na tradução, identificando duas orientações: aqueles que procurariam sistematizá-la e que priorizariam o “sistema lingüístico e cultural que produz o texto a ser traduzido” como John C. Catford e Eugene Nida e outros que rejeitariam a noção de equivalência, enquanto uma construção definida *a priori* como Gideon Toury e André Lefevere. A primeira vertente estaria fundamentada na lingüística, já a segunda, na tradução literária. Ela explora tanto as diferenças quanto as semelhanças entre essas duas visões, a fim de evidenciar como elas empregam o conceito de equivalência “em uma abordagem de tradução que considere que os significados se constroem de acordo com as circunstâncias e que não pressuponha uma relação de oposição entre texto de partida é a tradução”.

⁷⁹ Ibidem, p. 41.

⁸⁰ Ibidem, p. 47.

⁸¹ Ibidem, p. 46.

⁸² RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 22-23.

Interessa-nos, primeiramente, as considerações feitas por Rodrigues ao discorrer sobre a obra de John C. Catford: *Uma teoria lingüística da tradução*, Rodrigues argumenta que a proposta desse autor “relaciona-se muito mais ao estudo de semelhanças entre línguas do que ao estudo da tradução”⁸³. Ela cita um excerto do texto de Catford em que ele propõe o encontro do “equivalente textual” através de probabilidades:

Uma *regra de tradução* é, assim, uma extração dos valores de probabilidades de equivalências textuais de tradução. Essa regra é uma afirmação da equivalência de probabilidade incondicionada alta, suplementada por equivalências de probabilidade condicionada mais alta, com uma indicação dos fatores condicionantes. Para tradutores humanos, as regras podem lançar mão do significado *contextual* (por exemplo, “*dans*: traduzir por *in* a não ser que um verbo de movimento a preceda e um nome de lugar a siga”, ou algo semelhante). Se a finalidade é tradução mecânica, as regras de tradução podem ser instruções operacionais para *pesquisa contextual* de itens marcados no glossário da máquina por diacríticos particulares, com instruções para imprimir o equivalente condicionado particular em cada caso. Essas instruções operacionais que, se seguidas, podem ser garantidas com alto grau de probabilidade a fim de produzir um resultado “correto”, se conhecem como *algoritmos*. As instruções para tradutores humanos, mais vagas e baseadas mais contextualmente, são “regras de tradução”; as instruções para TM [tradução mecânica], mais rígidas e baseadas mais co-textualmente são, estritamente falando, “algoritmos de tradução”. Em geral, para serem eficientes, os algoritmos de tradução devem basear-se em equivalências com probabilidades próximas de 1.⁸⁴

Rodrigues considera que a proposta de Catford implicaria encontrar “propriedades de equivalência, com fins prescritivos”, buscando, na teoria lingüística, recursos para “formular as bases para uma sistematização quantitativa da tradução, com a determinação de ‘regras de tradução’, ou de ‘algoritmos de tradução’, assim como para explicar problemas de tradução”.⁸⁵

Essa autora cita alguns exemplos que demonstrariam a impraticabilidade de encontrar “equivalências com probabilidades próximas a 1”, tanto em relação “à sintaxe, ao léxico ou à

⁸³ RODRIGUES, p. 38.

⁸⁴ CATFORD apud RODRIGUES, 1999, p. 41.

⁸⁵ RODRIGUES, 1999, p. 41.

semântica”.⁸⁶ Dentre eles destacamos um bastante interessante. Trata-se de três frases, com o verbo no tempo contínuo, do original em inglês *The strange case of Dr. Jeckiel and Mr. Hide* de Robert Stevenson, escolhidas para serem comparadas com três traduções publicadas:

1. I see you' *re going in* (p.12)
 - 1a. Vi que *ia entrar* (Saraiva, p. 18)
 - 1b. Vejo que o senhor *está entrando* (Ática, p.29)
 - 1c. Vejo que *vai entrar* (Clube do Livro, p. 25)
2. And indeed the doom that *is closing* on us both has already changed and crushed him (p.62)
 - 2a. Realmente, o fado que se *está fechando* sobre ambos nós, já o mudou e esmagou. (Saraiva, p. 96)
 - 2b. De fato, a fatalidade que *se abate* sobre nós dois já o fez mudar e esmagou algumas de suas inclinações. (Clube do Livro, p. 131)
 - 2c. Na verdade, a ameaça que *pesa* sobre nós dois já o alterou e prejudicou. (Ática, p.60)
3. That is the same drug that *I was always bringing* him. (p. 40)
 - 3a. Essa é a mesma droga que eu lhe *estava sempre trazendo*. (Saraiva, p. 60)
 - 3b. Essa é a substância que eu *estava sempre trazendo* para ele. (Ática, p. 67)
 - 3c. Esta é a droga que eu sempre lhe *trazia*. (Clube do Livro, p.87) (todos os grifos são meus).⁸⁷

Rodrigues comenta que esses exemplos demonstrariam que a tradução nada teria de mecânico e que os tradutores não “aplicam regras predeterminadas para a seleção dos itens que vão compor seus textos”. Ela coloca em dúvida a possibilidade de se construir regras de tradução ou de equivalência, partindo-se de uma pesquisa, “especialmente se os dados forem de duas ou mais traduções de um mesmo texto”.⁸⁸

Imaginemos o que seria, então, “buscar equivalências com probabilidades próximas a 1” numa tradução que tenha como “língua-fonte” a chinesa, tentando uma probabilidade de equivalência alta a partir de dados de várias traduções do mesmo texto em línguas alfabéticas. Ocorre-nos aqui um exemplo que ilustraria a impraticabilidade da proposta de Catford. Trata-

⁸⁶ RODRIGUES, 1999, p. 41-43.

⁸⁷ Ibidem, p. 43

⁸⁸ Ibidem, p. 45.

se do famoso poema de Li Bai (701), poeta chinês, da dinastia Tang, que na grafia romanizada dos caracteres pelo sistema *pinyin*, apresenta-se assim:

yù jiē yuàn

*yù jiē shēng bái lù
yè jiǔ qīn luó wà
què xià shuǐ jīng lián
líng lóng wàng qiū yuè.*

Numa tradução literal, “palavra por palavra”, teríamos os dois exemplos seguintes elaborados por António Graça de Abreu e François Cheng respectivamente:

jade degraus lamento

jade degraus nascer branca geada
noite longa penetrar seda meias
retirar baixar água crystal cortina
belo transparente olhar Outono Lua.”⁸⁹

Escada de Jade

Escadas de jade nascer orvalho branco
Tarde de noite penetrar meias de seda
Entretanto baixar cortina de cristal
Pela transparência contemplar lua de outono.⁹⁰

Percebem-se, mesmo numa proposta apenas literal, algumas diferenças nas duas traduções, portanto, algumas escolhas. Abreu mantém o mesmo número de palavras do *pinyin*, portanto, de ideogramas, enquanto Cheng acrescenta a preposição “de” aos versos. Alguns significados colocados por ambos apresentam relações, mas não são exatamente sinônimos, como é possível constatar: “degrau” e “escada”; “geada” e “orvalho”; “olhar” e “contemplar”.

⁸⁹ BAI, Li. *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2^a. ed. Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 41

⁹⁰ CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: Revista de Cultura n° 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 59

Vejamos agora outras traduções que foram feitas desse poema por diferentes autores:

The Jade stairs' Grievance

The jewelled steps are already quite with dew,
 It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
 And I let down the crystal curtain
 And watch the moon through the clear autumn.
 (Trad. Ezra Pound)⁹¹

The Sorrow of Jade Steps

The White dew glistens coldly on the jade steps outside;
 Sitting late at night, the chilliness soaks her silkstockings,
 She lets down the curtains of glittering crystals,
 Gazing at the glittering autumn moon, musing...
 (Trad. de Sun Yu)⁹²

On the Jade Steps

On the Jade steps
 in front of her room,
 in the night she stands
 with the dew wetting
 her socks, so that she
 goes back into the house
 pulling down the bright
 crystal screen through
 which she gazes
 at the autumn moon.
 (Trad. de Rewi Alley)⁹³

Plainte du Perron de Jade

Sur le peron de jade um givre blanc,
 Tard dans la nuit, transit les bas de soie.
 Puis le rideau de cristal qu'on descend
 Ouvre à l alune automnale la voie.
 (Trad. Paul Jacob)⁹⁴

⁹¹ BAI, 1996, p. 43.

⁹² MAZO, Ramón Lay. *La poesia de Li Qing Zhao*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 158.

⁹³ Ibidem, p. 159.

⁹⁴. BAI, 1996, p. 43.

Llanto em el Harén

La escala del harém, por largas noches,
blanqueándose, despacio, relucía,
por la escarcha causada por su llanto,
pues tam solo ya em medias descendia.

Consciente de que todo terminara
al bajar la cortina de cristal,
anonadada queda contemplando,
cual su imagen, l aluna ontoñal.”
(Trad. Ramón Lay Mazo) ⁹⁵

Lamento dos Degraus de Jade

Os degraus de jade cobriram-lhe de orvalho
O seu frio penetra as minhas meias de seda. Sem sono
Corro a cortina de pérolas de cristal
E através dela contemplo a Lua de Outono.
(Trad. Jorge de Souza Braga) ⁹⁶

A escada da Desilusão

O tapete do orvalho, que cobre a escadaria,
Humedece os sapatos de seda, em nossos pés.
Brilha a pálida Lua, através dos cortinados
Que descem, portadores de atroz desilusão.
(Trad. de Francisco de Carvalho e Rego) ⁹⁷

Queixa das Escadas de Jade

Nas escadas de jade cresce
Ainda o branco orvalho,
O frio que toda a noite
Encharcou umas meias de seda.
Ela desce
A persiana de cristal
E contempla a Lua
— envidraçada — do Outono.
(Trad. de Gil de Carvalho) ⁹⁸

⁹⁵ MAZO, 1995, p. 159.

⁹⁶ BAI, 1996, p.44.

⁹⁷ MAZO, 1995, p. 159.

⁹⁸ Ibidem..

Lamento nos Degraus de Jade

Os degraus de jade
 cobrem-se de geada branca
 O frio da noite
 atravessa as meias de seda.
 Baixa então
 a cortina de pérolas de cristal
 e, através do límpido painel,
 enleia o olhar na Lua do Outono.
 (Trad. de António Graça de Abreu)⁹⁹

A Escadaria de Jade

Do plenilúrio à doce claridade,
 Formosa e moçã, a Imperatriz subia
 A grande escada artística de jade
 Que o relento da noite humedecia.

A fímbria do vestido, que tocava
 Muito de leve nos degraus sem fim,
 Nesse beijo tenuíssimo igualava
 A cor do jade à alvura do cetim.

O luar vagabundo e sonolento
 Tinha invadido a câmara tranqüila,
 E naquele imortal deslumbramento
 A Imperatriz extática vacila....

Nas cortinas, as pérolas doiradas
 Andavam num radioso turbilhão,
 Em diamantes enormes transformadas,
 Disputando o esplêndido clarão.

E no chão marchetado e reluzente,
 Na inefável brancura do luar,
 Parecia que andavam, doidamente,
 As estrelas, em rondas, a dançar.
 (Trad. António Feijó)¹⁰⁰

Nossa intenção não é trabalhar todas essas traduções do poema chinês, por não ser esse o objeto desta dissertação. Gostaríamos, no entanto, de fazer uma breve análise de três delas: a de António Graça de Abreu, a de Gil de Carvalho e a de António Feijó, depois de abordarmos,

⁹⁹ BAI. 1996, p. 46.

¹⁰⁰ FEIJÓ, António. Poesias completas. (org.) MARTINS, J. Cândido. Porto: Caixotim Edições, 2004, p. 171-172.

no terceiro capítulo, as características da poesia clássica chinesa. Essa análise nos permitirá: demonstrar “as estruturas de referência” da poesia chinesa e “a comunicação de sentido do original” nas três diferentes traduções em língua portuguesa do poema de Li Bai; ilustrar a proposta deste capítulo que pretende colocar em realce características da poesia clássica chinesa e testemunhos de poetas tradutores desse tipo de poesia e dar uma amostra de como será a análise que pretendemos fazer das *elegias chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha.

Se tomássemos os conceitos de Catford para fazer uma leitura dessas traduções do poema de Li Bai, não conseguiríamos aplicar a terminologia de sua proposta: “regra de tradução”; “equivalência de probabilidade mais alta”; “tradução mecânica”; “equivalência com probabilidades próximas de 1”. Essa impraticabilidade do pensamento de Catford, em nosso caso, deve-se, principalmente, conforme tentamos demonstrar, ao fato de que ele teria desconsiderado as línguas não-alfabéticas traduzidas para línguas alfabéticas e vice-versa. Além do mais, de uma forma ou de outra, as diferenças culturais acabariam sempre dando outra roupagem ao texto traduzido.

Sobre a vertente fundamentada na tradução literária, Rodrigues, como já dissemos, trabalha Lefevere e Toury, dois autores que publicaram, nos últimos vinte anos, vários estudos referentes à tradução de textos literários e, segundo ela, os dois “dirigem críticas específicas a abordagens que se baseiam na noção de equivalência”.¹⁰¹ Dessa vertente, interessa-nos destacar as ponderações de Rodrigues sobre o pensamento de Lefevere.

Essa autora observa que Lefevere, ao tratar da questão da fidelidade, mostra-se, por vezes, contraditório: “por um lado, o autor sugere a revisão da noção de fidelidade; por outro (...) restringe seu uso para se referir à dicotomia “fiel” x “livre” — uma das maneiras de colocar o literal em oposição ao criativo —, ainda que acrescente não haver os tipos em forma pura”.¹⁰²

¹⁰¹ RODRIGUES, 1999, p. 102.

¹⁰² Ibidem, p. 130.

Embora Rodrigues tente demonstrar que não haveria um rompimento total com a teoria tradicional sobre tradução nos conceitos abordados por Lefevere¹⁰³, gostaríamos de destacar uma citação deste autor sobre a questão da *fidelidade*, que está autora coloca em seu texto:

A “fidelidade” é apenas uma estratégia tradutória que pode se inspirar na aplicação de uma certa ideologia a uma certa poética. Exaltá-la como a única estratégia possível, ou mesmo permissível, é tão utópico quanto fútil. Os textos traduzidos podem ensinar muito sobre a interação entre culturas e a manipulação de textos. Esses tópicos, por sua vez, podem ser mais interessantes para o mundo em geral do que nossa opinião sobre se certa palavra foi traduzida “apropriadamente”, ou não. De fato longe de serem “objetivas” ou “isentas”, como seus defensores gostariam que acreditássemos, as “traduções fiéis” se inspiram freqüentemente em uma ideologia conservadora.¹⁰⁴

Nessa reflexão, Lefevere levanta duas questões importantes para o estudo da tradução literária focalizada na importância do deslocamento entre culturas: a utopia e a futilidade na exaltação à fidelidade; o ensinamento sobre a interação cultural obtida pelos textos traduzidos.

Rodrigues indica que com essas palavras, Lefevere estaria explicitando que “tradução é aculturação” e “que seu estudo deve se realizar do ponto de vista das relações entre culturas”.¹⁰⁵ O termo *aculturação*, no entanto, é bastante controverso e, talvez, um pouco limitado para definir o resultado de relações culturais.

Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos em *O conceito de transculturação na obra de Angel Rama*¹⁰⁶ revelam que Fernando Ortiz teria criado o conceito de *transculturação* para explicar o impacto decorrente das trocas culturais e econômicas durante a colonização espanhola em Cuba. Ortiz destaca o intercâmbio entre a cultura do açúcar que os espanhóis introduziram na ilha e a cultura do tabaco que os índios lhes deram a conhecer.

Aguiar e Guardini afirmam que o sociólogo não queria usar expressões como *aculturação* e *desculturação*, pois elas estariam imbuídas de etnocentrismo e moralismo. O termo

¹⁰³ RODRIGUES, 107

¹⁰⁴ LEFEVERE apud RODRIGUES, 1999, p. 129-130.

¹⁰⁵ RODRIGUES, 1999, p. 130.

¹⁰⁶ AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini. *O Conceito de Transculturação na obra de Angel Rama*. In.: *Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas*. Org. Benjamim Abdala Junior. São Paulo

transculturação iria, sim, “descrever um processo no qual duas culturas em situação de encontro e confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente” Segue a justificativa que Ortiz dá em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, para o uso do termo *transculturação*.

*Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de uma cultura a outra, porque éste no consiste solamente em adquirir uma distinta cultura, que es lo que em rigor indica la voz angloamericana acculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pedida o desarraigado de uma cultura procedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consequente creación de nuevos fenômenos culturales que pudieran denominar-se neoculturación.*¹⁰⁷

Aguiar e Vasconcelos revelam que Angel Rama “incorporou, na década de 70, o termo aos estudos literários para explicar de que maneira formas de modernidade européia haviam, através de um processo de *transculturação*, se adaptado à realidade latino-americana, vista como sua caudatária.”¹⁰⁸

Assim como Rama incorporou o conceito de *transculturação* nos estudos literários, vamos tentar usar o mesmo termo na tradução literária, retomando as palavras que citamos de Ortiz: “o vocáculo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra”. Esse trânsito poderia configurar-se como um “vaivém” em que ao *ir* uma cultura se modifica e ao *vir* ela é novamente modificada. Isso significaria que, no dinamismo do ato tradutório, os signos da língua fonte modificam-se ao alcançarem o contexto cultural da “língua-meta” e, revestidos dessa nova contextualização, voltam aos signos a que estavam associados na “língua-fonte” dando a eles nova roupagem. Tomemos

¹⁰⁷ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciências Sociales, 1983. p. 90.

¹⁰⁸ AGUIAR e VASCONCELOS.

como exemplo um famoso provérbio inglês: “*Tall trees catch strong winds*”, ao qual propomos a seguinte tradução: árvores altas recebem ventos fortes.

A partir do momento em que sugerimos a tradução acima, optando por pospor, na “língua-meta”, o adjetivo “altas” ao substantivo “árvores”, retornaremos à “língua-fonte” decididos a inverter a posição de “fortes” para depois de “ventos”, pois a cada encontro com a “língua-meta” os trânsitos posteriores podem ir sendo decididos. Ao passo que, se quiséssemos enfatizar os adjetivos, mesmo não sendo prática comum na “língua-meta”, optaríamos, então, por deixá-los na mesma posição da “língua-fonte” e, da mesma forma, estaríamos decidindo o trânsito seguinte.

Segundo Ortiz, o vocábulo “aculturação” indicaria “adquirir uma cultura distinta”. Nesse processo, o trânsito seria apenas de “ida” e não circular. Não haveria uma troca cultural, pois o signo traduzido se revestiria da cultura da “língua-meta”, contudo, sem devolver nada de novo à “língua-fonte” o que seria impossível. Ao traduzirmos *catch* por “recebem”, no provérbio, teríamos partido de uma escolha, uma vez que *catch* poderia, também, significar: apanhar, pegar, agarrar. Se houve uma escolha na volta à “língua-fonte” a leitura passaria a ser feita a partir daquela escolha e o verbo na “língua-meta” incorporaria a desinência de 3^a pessoa do plural, voltando para a “língua-fonte” com a concordância latente.

Ortiz, também, pondera que “desculturação parcial” seria “a perda ou o desligamento de uma cultura precedente”. A recíproca é verdadeira, o trânsito não seria apenas o de volta. Não podemos considerar o texto traduzido como um espaço de perdas e ganhos, mas um espaço de trocas. Essas trocas, como vimos, em “situação de encontro e confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente”. Quando decidimos dizer: *Árvores altas recebem ventos fortes*, temos, acima de tudo, uma escolha possibilitada pelas informações culturais de duas línguas. Essa escolha permite a formação de um pensamento

“novo, original e independente”. Não é mais a cultura A ou B que lemos, mas a interação das duas que se encontraram e se confrontaram.

A análise que até aqui fizemos do provérbio considerou apenas o nível sintático do enunciado. Imaginemos agora o processo de *transculturação* a nível semântico. Para uma cultura tropical em que o espaço geográfico se caracterizaria por árvores altas e ventos fracos, os elementos metafóricos usados, originalmente, no provérbio: *árvores* e *ventos*, não favoreceriam a mensagem a ser transmitida pelo provérbio. Uma árvore alta nessa paisagem não ficaria vulnerável aos ventos, pois estaria protegida pelas outras, altas também. O vento, por sua vez, não seria um prenúncio de um tufão ou um furacão, mas soaria como uma brisa refrescante e polinizadora. Teríamos assim na tradução o “encontro e o confronto” no “trânsito de uma cultura para outra”, em que o provérbio, para fazer sentido na língua-meta de um país com as características vegetais e climáticas citadas, teria que “adquirir uma cultura distinta”, utilizando elementos metafóricos dela, ao que Ortiz chamaria de “aculturação” e, ao mesmo tempo, haveria o que ainda esse autor consideraria uma “desculturação parcial” com a perda que teríamos da “cultura precedente”, significando a “conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*”, completando, assim, o que o mesmo autor chamaria de diferentes processos de *transculturação*. E, desse modo, retomando as palavras de Lefevere: “os textos traduzidos podem ensinar muito sobre a interação entre culturas”.

Dessa forma, a tradução seria, portanto, um processo de *transculturação*, pelo fato de, como já dissemos, a relação entre duas línguas daria “origem a algo de novo” a partir do “encontro e do confronto” entre elas.

Para tentarmos identificar esse processo de *transculturação* na tradução das *elegias*, nossa proposta metodológica, como veremos, será a análise dos procedimentos de Pessanha, partindo do literal, a fim de observarmos as escolhas de significados dos ideogramas e os

deslocamentos inerentes a elas. Em nossa análise, tentaremos direcionar nossas percepções a partir de conceitos que permitam entender o ato tradutório como um ato de recriação, tendo sempre como base uma reflexão pós-moderna muito bem explicitada por Rodrigues:

A reflexão pós-moderna permite, assim, ver a relação entre o texto de partida e a tradução como uma relação complexa, não como uma oposição hierárquica, e desafia tanto a noção de que interpretar pode ser um ato protetor de significados quanto a idéia de que a tradução seja uma operação de transporte ou transferência de significados e valores. Na medida em que tanto o texto de partida quanto a tradução se constituem de signos convencionais e arbitrários, ambos são produtos de leituras construídas contextual e socialmente e não podem ser opostos, nem equivalentes, estando em relação de suplementaridade. O pensamento pós-moderno aproxima a tradução dos processos de produção de significados que ocorrem em uma mesma língua e evidencia que a tradução é um caso particular de leitura. O tradutor, como o leitor, é um sujeito social responsável pela produção de significados. Suas decisões relacionam-se diretamente às circunstâncias em que ocorre a leitura e às convenções das estruturas institucionais em que se inserem os textos. Assim, a reflexão pós-moderna desvincula o tradutor da imagem responsável pelo transporte de carga semântica ou pela descoberta de correspondentes de igual valor em duas línguas e situa o tradutor no papel de um agente transformador responsável pela reescrita de um texto.¹⁰⁹

O pensamento pós-moderno, por conseguinte, como bem coloca a autora, caracteriza a relação entre o “texto de partida e a tradução” como complexa, contextual e suplementar em que o tradutor exerce a função de “transformador” ao produzir significados na “reescrita de um texto”. Para fundamentar esse pensamento pós-moderno, Rodrigues¹¹⁰ destaca dois autores: Stanley Fish e Jacques Derrida. Segundo ela, eles argumentariam “contra qualquer possibilidade de que um significado transcenda as circunstâncias e a história de sua leitura e que esteja, de alguma maneira, protegido da diferença e da mudança”, minando, segundo a autora, os fundamentos da equivalência.

¹⁰⁹ RODRIGUES, 1999, p. 221.

¹¹⁰ Ibidem, p. 178.

Rodrigues¹¹¹ menciona que Fish, em sua obra *Is there a text in the class?*, analisa a pergunta que uma aluna teria feito a um professor de uma universidade no primeiro dia de aula: “*is there a text in the class?*”. O professor, prontamente, cita o livro do curso. A aluna explica ao professor que ela estaria querendo saber se no curso seria admitida a existência de poema. A partir desse caso, Fish extraiu algumas reflexões que acabaram constituindo o livro cujo título é a pergunta da aluna. Esse fato, a nosso ver, ilustra a idéia de que não existem “donos” de signos. Os significados vão sendo desdobrados nos contextos em que se encontram. Numa tradução, nem na “língua-fonte” e nem na “língua-meta”, os signos são absolutos e estáveis, pelo contrário eles assumem os significados de seus trânsitos nos espaços contextuais. Para o professor o signo “texto” teria se movimentado no contexto de primeiro dia de aula quando, normalmente, é dada a bibliografia do curso aos alunos. Já para a aluna “texto” teria transcendido seus limites formais ao transitar no contexto de suas expectativas em relação ao curso.

Segundo Rodrigues, Fish “derruba, dessa maneira, as barreiras tradicionalmente construídas entre o lingüístico e o extralingüístico em que tão freqüentemente estão fundamentados os trabalhos sobre tradução.”¹¹²

Fish relata também o que ocorreu num curso que ministrava sobre poesia religiosa inglesa do século XVII. Ele entregou uma lista de nomes de poemas aos alunos, dizendo que se tratava de um poema. Pediu aos pupilos que fizessem a análise do mesmo, baseada na mesma forma como haviam feito com outros. Os alunos, possuindo a informação de que se tratava de um poema, construíram uma interpretação baseada nas características poéticas que conheciam, associando conceitos pré-existentes ao pseudo-poema. Esse outro fato contado por Fish leva-nos a considerar que a nossa interpretação é que caracterizaria o objeto. Nenhum poema nasce declarando-se poema a não ser que o faça metalinguisticamente. Ele é

¹¹¹ RODRIGUES, 1999, p.179.

¹¹² Ibidem, p. 181.

batizado de poema pelo referencial que temos de poema, ou se seu próprio autor o define assim. Rodrigues enfatiza a questão das “diferentes operações interpretativas” nesse caso:

Assim, a diferença entre um poema e, por exemplo, uma carta, não estaria nos próprios textos, mas nas diferentes operações interpretativas que os leitores desempenham (...) . O sistema é coercitivo, modela as pessoas, fornecendo-lhes categorias de entendimento, de acordo com a situação.¹¹³

Se pensarmos numa análise literária baseada somente em conceitos estruturalistas, o poema encerraria em si as indicações para efetuá-la, dispensando relações contextuais. Nesse caso, Rodrigues afirma que “de acordo com Fish, as teorias formalistas ignoram, exatamente tudo o que o leitor faz”, não levando “em conta o leitor nem sua experiência temporal, ao afirmarem a integridade e a objetividade dos textos, assim como a independência em relação ao leitor.”¹¹⁴

Essa autora, além disso, coloca que a reflexão de Fish geraria também a necessidade de repensar o conceito de fidelidade:

De acordo com a concepção tradicional, uma tradução é fiel se contiver os valores fundamentais do texto-fonte. Na medida em que desestabiliza essa fonte, e que se considera que o valor do texto é atribuído pela comunidade interpretativa, os parâmetros para avaliação têm que ser revistos.¹¹⁵

No caso da experiência de Fish, o “pseudo-poema”, ao ser submetido aos parâmetros de leitura da “comunidade interpretativa”, os alunos, perderia qualquer característica que pudesse identificá-lo como uma lista de títulos de poemas. Da mesma forma, como assegura esse autor, uma vez considerado o contexto cultural da “língua-meta”, há uma desestabilização do “texto-fonte”, sendo o texto traduzido um novo texto que derrubaría qualquer conceito tradicional de fidelidade.

¹¹³ RODRIGUES, 1999, p. 182.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem, p. 184.

Levando em consideração as duas experiências relatadas por Fish, a pergunta da aluna e a interpretação do pseudo-poema pelos alunos, pensamos em sintetizar o pensamento desse autor com a conclusão de Rodrigues:

Assim, qualquer leitura vai se dirigir pelo conhecimento prévio, vai derivar da experiência do intérprete, que vai julgar o que está sendo lido sem se mover para fora de seu círculo de competência, de suas expectativas e pressuposições. Da mesma maneira, não existe uma autoridade que julgue uma tradução de uma posição exterior ou acima de suas circunstâncias, isto é, não há a possibilidade de um julgamento transcender as circunstâncias em que se emite o juízo, porque ele só pode ser contextual.¹¹⁶

Portanto, o pesquisador e o tradutor, que são também leitores partirão das suas “experiências”, das suas “expectativas”, das suas “pressuposições”. Seria impossível pensar em um distanciamento desses leitores em relação ao objeto. Portanto a tradução literária “só pode ser contextual”.

Em *Gramatologia*, Derrida desconstrói a conceituação de “signo” de Ferdinand Saussure. Para retomar o que preconiza este lingüista, vejamos alguns comentários de Rodrigues¹¹⁷: “o conceito saussuriano de signo rompe com as noções da tradição aristotélica e agostiniana que relacionam a palavra à percepção de uma realidade do mundo”. Saussure enfatizaria que as línguas não são nomenclaturas, ou seja, “não são listas de termos que correspondem a coisas e que não há ‘idéias feitas, preexistentes às palavras’”. A autora, também, comenta que Saussure “ao desvincular a linguagem de uma percepção do mundo” fecha a possibilidade de dois signos, em línguas diferentes, corresponderem a um mesmo conceito, “na medida em que estão ancorados em nenhuma verdade exterior a eles”.

Derrida, segundo Rodrigues¹¹⁸, apontaria uma “contradição” no conceito saussuriano, afirmado que ao mesmo tempo em que esse autor critica as noções tradicionais de signo, ele

¹¹⁶ RODRIGUES 1999, p. 185.

¹¹⁷ Ibidem, p. 186-187.

¹¹⁸ Ibidem, p. 188-189.

preserva concepções logocêntricas. Derrida, segundo a autora, veria, ainda, dois pontos questionantes no pensamento de Saussure: a inseparabilidade entre significado e significante e o caráter diferencial e formal do funcionamento dos signos. Sobre esses dois pontos destacados por Derrida, Rodrigues faz a seguinte reflexão:

Esses pontos assinalados por Derrida mostram que, caso se levassem as idéias de Saussure às últimas consequências, seria rejeitada qualquer noção de materialidade do significante e do signo em geral. Efetivamente, apenas pela materialidade fônica não seria possível identificar um signo repetido como se fosse o mesmo, pois cada repetição dele não é idêntica. Essa concepção deveria se estender ao significado, que também seria marcado pela alteridade, pela diferença, concepção que não conduziria à noção de equivalência.¹¹⁹

Esse último período citado por Rodrigues traz uma afirmação oportuna que vem, em muito, corroborar com o conceito de *recriação* na tradução, distante de qualquer compromisso com *equivalência*: o significado seria “marcado pela alteridade, pela diferença, concepção que não conduziria à noção de equivalência.”

A colocação de Saussure de que haveria uma oposição entre *significado* e *significante* é bastante questionada por Derrida que a considera, como já vimos, como uma retomada do pensamento tradicional. Para esse autor, conforme comenta Rodrigues é “justamente a articulação entre o significado e o significante que produz sentido e que não há um termo puro material, oposto a outro, conceptível, pois nenhum deles pode ser apenas sensível, nem puramente inteligível.”¹²⁰

Para podermos assimilar a posição de Derrida, conhecida como *desconstrucionista*, é interessante citarmos a comparação que Rodrigues faz entre a “noção de equivalência” e a “desconstrução”:

¹¹⁹ RODRIGUES, 1999, p. 189.

¹²⁰ Ibidem, p. 191.

A noção de equivalência nos estudos de tradução pressupõe a preservação de conteúdos ou de valores, apesar da mudança de contexto, de espaço e de tempo. Pressupõe também que dois sistemas lingüísticos diferentes tenham neles instituídos elementos aos quais conferem os mesmos valores. A desconstrução, entretanto, abala a concepção de uma origem plena, de um ‘significado transcendental’ inscrito no texto, imune à diferença e ao adiantamento, ou seja, à mudança espacial e temporal. Põe em xeque, assim, a validade ou a legitimidade do pensamento tradicional que considera a leitura como a preservação de significados, assim como o que julga que a tradução seja uma reprodução ou seu transporte para outra língua. (p.201)

Poderemos, por meio dessa conceituação de “desconstrução”, feita por Rodrigues, assimilar o que seria, então, uma visão *anti-essencialista* da tradução: uma visão ao mesmo tempo situada no pensamento pós-moderno *desconstrucionista* de Derrida e fundamentada na idéia de *recriação*.

Todos os teóricos que trabalhamos aqui, dos mais conservadores aos considerados pós-modernos, confirmariam a complexidade que envolve a tradução literária. Uma complexidade que acabaria abrindo espaço para a transculturação e a recriação. Portanto, tanto as crenças mais estabilizadoras que vêm no ato tradutório a necessidade de uma fidelidade ao texto original, baseada na literalidade e na equivalência dentro de uma visão unidirecional, quanto as que admitem uma pluralidade de relações entre texto original e texto traduzido, exercem seu papel histórico-formador e suscitador de posturas pós-modernas que veriam no tradutor, retomando a colocação de Rodrigues, “um agente responsável pela reescrita de um texto”. E é desta forma que imaginamos a *tarefa do tradutor* de poesia: buscar, dentro de um processo de “transculturação”, propiciado pelo “encontro e o confronto” de duas culturas, o “novo”, o “original”, o “independente” de que nos lembra Ortiz.

2.2 Eles traduzem poesia

No tópico anterior quisemos destacar alguns teóricos que nos ajudariam a fundamentar o nosso ponto de partida baseado no pensamento de Haroldo de Campos de que a tarefa do tradutor literário envolve recriação. Podemos perceber que mesmo os que externam uma concepção mais tradicional que privilegia a noção de equivalência, sempre, acabam, como vimos, admitindo os deslocamentos arbitrários dos signos.

Por estarmos trabalhando as *elegias chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha, o nosso interesse é ainda mais específico: a tradução poética. Para poder refletir sobre ela, achamos por bem colocar aqui o pensamento de três tradutores de poemas: Octávio Paz (1914-1998), Horácio Costa (1954) e, finalmente, Haroldo de Campos(1929-2003).

Paz, escritor mexicano, que, além de tradutor, destacou-se como poeta e ensaísta, reúne em *Traducción literatura y literalidad* argumentos para fundamentar sua visão sobre tradução: “*Traducción y creación son operaciones gemelas.*”¹²¹

Para mostrar a “pluralidade das línguas”, Paz lembra que: “*cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es um mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egípcio aunque el astro sea el mismo*”¹²². Essa analogia entre o “*poema azteca*” e o “*himno egípcio*” indicaria a unidade e a diversidade das línguas. Paz tenta mostrar que a tradução ao mesmo tempo em que procura suprimir as diferenças entre duas línguas, também, nos faz perceber que outra cultura fala e pensa de uma forma diferente da nossa.¹²³

O tradutor, trabalhando com a unidade e a diversidade das línguas, estaria lidando, respectivamente, com o “encontro e o confronto de duas culturas” que, como acabamos de ver, é o que poderia ser entendido como “transculturação”. A “transculturação” seria o novo,

¹²¹ PAZ, Octavio. Traducción: Literatura y Literalidad. In: *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona : Tusquets Editores, 1990, p.23.

¹²² Ibidem, p.12.

¹²³ Ibidem, p.13.

o novo da tradução, o que faria dela um texto original. Paz confirma essa originalidade da tradução, enfatizando que nenhum texto é original, mas ao mesmo tempo, todos os textos são originais, inclusive a tradução:

*Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de outro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de outra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin que cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, uma invención y así constituye um texto único.*¹²⁴

Percebe-se também nessa citação de Paz a colocação do termo “*invención*” que vai somar-se ao já por ele usado “*creacción*”. Segundo ele, é essa invenção que vai fazer da tradução um texto original, portanto um novo texto, uma criação. É, segundo o nosso ponto de vista, a “invenção” de um novo espaço, o da “transculturação”.

Quanto à “tradução literal”, esse poeta não a considera como uma tradução e explica:

*No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria. En todos los casos, sin excluir aquellos en que sólo es necesario traducir el sentido, como em las obras de ciência, la traducción implica una transformación del original.*¹²⁵

Com o intuito de distinguir “tradução literal” de “tradução”, Paz utiliza, nessa citação, o termo “transformación”.

Ao falar, especificamente, de tradução poética, Paz começa rejeitando o pensamento de Georges Mounin de que só os significados denotativos seriam traduzíveis, portanto a poesia

¹²⁴ PAZ, 1990, p. 13

¹²⁵ Ibidem, p.13-14.

que é essencialmente conotativa seria intraduzível.¹²⁶ Paz rebate: “*Traducir es muy difícil – no menos difícil que escribir textos más o menos originales – , pero no es imposible.*”¹²⁷

Paz atribui ao que ele chama de imperialismo da lingüística, o fato de nos últimos anos ele perceber a minimização da natureza literária da tradução e declara: “*Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura.*”¹²⁸

Sugere, também, esse autor que as traduções de poesias deveriam ser feitas por poetas tradutores ou por tradutores poetas, termo que já estamos utilizando:

*Em teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; em la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como um punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca. El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta - como Arthur Waley -; o un poeta que, además, es un buen traductor – como Gerard de Nerval cuando tradujo el primer Fausto - . Em otros casos Nerval hizo <<imitaciones>> admirables y realmente originales de Goethe, Jean-Paul y otros poetas alemanes.*¹²⁹

Paz tenta explicar as relações entre criação poética e tradução como criação, advertindo que: “la traducción poética (...) és uma operación análoga a la creación poética, sólo que despliega em sentido inverso”¹³⁰ e explana:

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras – o es escogido por ellas. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos

¹²⁶ PAZ, 1990, p. 14-15.

¹²⁷ Ibidem, p. 17.

¹²⁸ Ibidem, p. 18-19.

¹²⁹ Ibidem, p. 20.

¹³⁰ Ibidem.

*móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje.*¹³¹

Nessa reflexão Paz discorre sobre o que seria o primeiro momento do tradutor: remontar o texto, ou seja, fazer o caminho inverso do poeta. Como um segundo momento, ele indica uma atividade paralela ao trabalho do poeta:

*Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta, no sabe como será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus momentos la traducción es una operación paralela, aunque em sentido inverso, a la creación poética. El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como se ya se ha dicho, no es tanto su copia como su transmutación.*¹³²

Ao final da citação, esse autor sugere outro termo: “*transmutación*”, para caracterizar um poema traduzido.

Horácio Costa, poeta brasileiro bilíngüe, ensaísta e tradutor, inclusive de Octavio Paz, no prólogo de *Morte sem fim e outros poemas*, obra em que traduz para o português a produção poética de José Gorostiza, poeta mexicano da primeira metade do século XX, faz um depoimento sobre a sua tarefa. As palavras de Costa denotariam a sua experiência como poeta tradutor, profundamente, admirador da obra que traduz. Ele faz questão de expor a sua preocupação com a fidelidade ao traduzir os poemas de Gorostiza. Destacamos aqui alguns trechos de seu texto:

Sempre que possível, como já experimentei ao traduzir outros poetas de língua espanhola – Paz, Vallejo, Villaurreutia, Ulacia, entre outros –, procurei explorar criativamente a “pequena” distância grande’ que separa (une?) as duas maiores línguas ibéricas. Apenas quando inevitável, por razões de rima ou ritmo ou, menos freqüentemente, de métrica, substituí por

¹³¹ PAZ, 1990, p. 22.

¹³² Ibidem, p. 23.

algum equivalente distante, termos que, no mais das vezes, procuro traduzir pelo mais imediato.¹³³

Podemos extrair algumas afirmações dessa citação de Costa as quais demonstrariam que, mesmo quando se tem como objetivo na tradução um compromisso com a literalidade, a recriação é inevitável. Esse poeta tradutor declara que tentou explorar “criativamente a pequena distância grande” entre o castelhano e o português. O que se entende é ,ao usar o termo “criativamente”, Costa estaria admitindo a “criação” na tradução. Uma “criação” devida à “pequena distância grande” entre as duas línguas. A “pequena” deduz-se pela aproximação semântica, sintática e morfológica entre as duas e a “grande” pelo distanciamento cultural entre elas. Esse tradutor, ainda, declara que apenas quando foi inevitável usou na tradução um termo equivalente distante.

Costa prossegue enfatizando seu cuidado com a fidelidade:

Como esta edição é bilíngüe, o leitor acompanhará essas inevitáveis mutações, e espero que me dê razão pelas minhas escolhas. Procuro respeitar os valores do verso e não comprimi-lo nem estendê-lo em aras de respeito pela métrica do original, nos casos dos poemas metrados, o que muitas vezes resulta em versos com metro diferente do original em português (...). Com poucas exceções (...) em geral procuro traduzir o mais proximamente possível à literalidade.¹³⁴

Nessa explanação, também, podemos destacar três expressões que admitiriam a *recriação*: “inevitáveis mutações”; “minhas escolhas” e “o mais proximamente possível à literalidade”. Ao falar em “inevitáveis mutações”, Horácio Costa estaria admitindo que elas tivessem acontecido. Essas “mutações” teriam partido do que esse poeta chama de “minhas escolhas”. A “literalidade” que Costa faz questão de dizer que buscou teria sido o “mais proximamente possível”.

¹³³ GOROSTIZA, José. *Muerte sin Fin e outros Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo, EDUSP, 2003, p.34

¹³⁴ Ibidem.

Haroldo de Campos como tradutor de poesia de várias línguas, transcreve, em *Minha relação com a tradição é musical*, uma entrevista que deu, em 21/08/1983, ao editor do *Folhetim*, Suplemento da Folha de São Paulo. A última pergunta referia-se à criação na tradução poética. A resposta de Campos, bastante prática, sintetiza o que ele considera ser o perfil do tradutor de poesia:

O tradutor de poesia deve dominar as formas poéticas em sua língua, Além disto, a meu ver, deve ter pelo menos uma iniciação (se possível, uma assessoria de especialistas e/ou de boas edições bilíngües) na língua do original. Deve, por outro lado, enfronhar-se no contexto histórico-cultural dos textos que traduz, nas discussões críticas que suscitarão (caso da *Comédia* ou do *Fausto*), sem, no entanto, render-se à “ilusão da objetividade” (denunciada, entre outros, por H.R. Jauss), segundo a qual seria possível reprimir uma época histórica em estado “virginal”, “autêntico”, sem qualquer interferência dos “cortes sincrônicos” sucessivos e das questões propostas pelo presente de criação.¹³⁵

Nessa mesma entrevista, Campos usa um termo que ele mesmo criou para definir tradução de poesia: “transcriação”¹³⁶. Esse teria surgido a partir do sintagma: “transposição criativa”, utilizado por Jakobson. O interessante é que “transcriação” já consta no dicionário Houaiss, acompanhado da data de 1978 como seu primeiro registro, com a seguinte significação: “1 tradução, em sentido lato, de algo em que se põe tal criatividade que, alegadamente, o resultado vale como se fosse um original”¹³⁷.

Vamos agora tentar, também de forma prática, inserir Camilo Pessanha no perfil do tradutor sugerido por Campos. Primeiro, “deve dominar as formas poéticas em sua língua”. De “dominar”, também, subentende-se lidar com elas, portanto ser poeta. Disso não há dúvidas de que Pessanha o teria sido. Segundo, “deve ter pelo menos uma iniciação (...) na

¹³⁵ HAROLDO, Campos de. A minha relação com a tradição é musical. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 266.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Houaiss Antônio (Ed.) *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Instituto. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007, p. 2750.

língua original”. Segundo, Danilo Barreiros em *Camilo Pessanha sinólogo*¹³⁸ afirma que nosso poeta conhecia por volta de 3.500 caracteres. Terceiro, deve ter “se possível uma assessoria de especialistas”. Barreiros¹³⁹, assim como o próprio Camilo Pessanha¹⁴⁰, destacam a fundamental contribuição do sinólogo, José Vicente Jorge, amigo do poeta, na tradução das elegias. Quarto, “deve (...) enfronhar-se no contexto histórico-cultural dos textos que traduz”. Como vimos, na nossa introdução, Pessanha mostrava interesse pela cultura chinesa, colecionando obras de arte sínicas, proferindo conferências sobre literatura e estética chinesa, relatando ao pai, em uma carta, seu entusiasmo em escrever sobre a China, além do simples fato de ter escolhido morar naquele país. Quinto, não deve “render-se à ‘ilusão da objetividade’ (...), segundo a qual seria possível reprimir uma época histórica em estado ‘virginal’, ‘autêntico’, sem qualquer interferência dos ‘cortes sincrônicos’ sucessivos e das questões propostas pelo presente de criação”. Conforme evidenciaremos neste trabalho, Pessanha, ao traduzir as *elegias* chinesas, imprimiria nelas o seu fazer poético. Apesar das notas de rodapé que esse poeta inclui nas traduções para contextualizar as elegias, percebe-se que a sua prática tradutória estaria bastante imbuída da cultura da “língua-meta”. Nesse perfil do tradutor traçado por Haroldo de Campos, certamente, encaixa-se Camilo Pessanha.

Pudemos, assim, notar que, guardadas as diferenças, o pensamento de Octavio Paz sobre tradução literária estaria muito próximo ao de Haroldo de Campos. O primeiro considera a tradução e a criação como “almas gêmeas” e o segundo, tradução como “recriação”. Mesmo em Horácio Costa que, pelo objeto analisado, transpareceria uma preocupação com a literalidade, nota-se a presença de expressões que, implicitamente, admitiriam, como vimos, a “recriação” no seu processo tradutório.

¹³⁸ BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha sinólogo*. In: Revista de Cultura nº. 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 210

¹³⁹ Ibidem, p. 212.

¹⁴⁰ PESSANHA, Camilo. Elegias chinesas (Prefácio). In: *China. Estudos e Traduções*. Lisboa: Veja, Gabinete de Edições, 1993, p. 77.

As *elegias chinesas*, traduzidas por Camilo Pessanha, ilustrariam, conforme já dissemos, o “encontro e o confronto” de duas culturas a que Ortiz chamaria de “transculturação”, assim como, esse conceito de “recriação” tão intenso nas colocações de Paz e de Campos. São elas o *corpus* desta nossa dissertação, o qual se prestará à demonstração do fazer tradutório desse poeta que criaria uma nova poesia, ao mesmo tempo em que estabeleceria uma relação dialógica com poemas da *Clepsydra*.

2.3 As oito *elegias chinesas* e a tradução de Camilo Pessanha

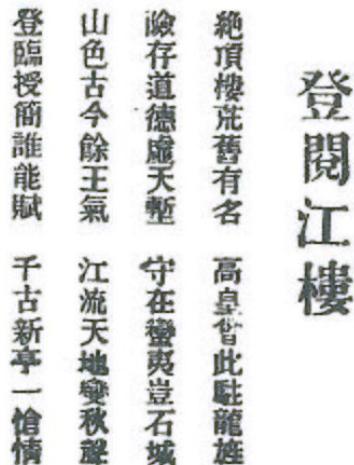
Apresentaremos agora o *corpus*¹⁴¹ desta dissertação, partindo do original chinês¹⁴² de cada *elegia*, seguido da respectiva tradução¹⁴³. Nesta há uma numeração correspondente às notas colocadas por Camilo Pessanha. Suas elucidações encontram-se nos anexos deste trabalho.

¹⁴¹ PESSANHA, Camilo. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In: PIRES, Daniel (org.). Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 188-205.

¹⁴² Os textos originais, em chinês, das *elegias* seguem a ordem apresentada em *Oito elegias chinesas*. In: Revista de Cultura nº. 25. Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 221-223. Vale observar que tanto em *China. Estudos e Traduções*. Lisboa: Veja Gabinete de Edições, 1993, p.80-95, como em *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In: PIRES, Daniel (org.) Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 188-205, haveria uma troca na ordem dos textos em chinês, não coincidindo com as respectivas traduções de Camilo Pessanha, salvo a terceira e a quarta *elegias*.

¹⁴³ PESSANHA, Camilo. *Oito elegias chinesas*. In: Revista de Cultura nº 25: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 221-229.

I-ELEGIA



Ascensão ao Miradouro do Kiang (1v)

Este altíssimo torreão abandonado foi outrora célebre.

Aqui plantou seus estandartes, ornados de dragões, o fundador da dinastia Han.(2vi)

Defendia-o, como inultrapassável fosso, a virtude do rei... Eram supérfluos os circundantes

[canais

Faziam-lhe guarda as próprias tribos bárbaras.(3vii) De que serviriam muralhas de pedra?

Hoje, como então, a montanha esplende de régia majestade.

Rolam do *Kiang* as águas; e céu e terra confundem as suas vozes outonais.

Da comoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema?

Pavilhão novo, pavilhão novo! – de pungentes mágoas milenárias... (4viii)

II-ELEGIA

龍潭夜坐

何處花香入夜清	石林茅屋隔溪聲
幽人月出每孤往	棲鳥山空時一鳴
草露不辭芒屨濕	春風偏與葛衣輕
臨流欲寫猗蘭意	江北江南無限情

À Noite, no Pego-Dragão (5ix)

De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?

Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio murmura...

Como de costume, o eremita parte ao surgir a lua.

Em um covão do monte, um pássaro, poisado, ininterruptamente gorjeia.

1 Não lhe importa que as ervas, impregnadas do orvalho lhe encharquem as alparcatas de

[junça.

As suas vestes de ligeiro cânhamo, (6x) soergue-as, enviesando, a brisa primaveril...

À borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orquídeas. (7xi)

Embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me, *do Kiang-Pei e do Kiang-Nan.* (8xii)

III-ELEGIA



Sobre o Terraço (9xiii)

Os antigos mortos, invisivelmente

Vêm ainda ao seu terraço antigo... (10xiv)

Já sopra da nona lua o vento lamentoso.

De *os três rios* (11xv) devem estar a chegar os gansos de arribação. (xvi)

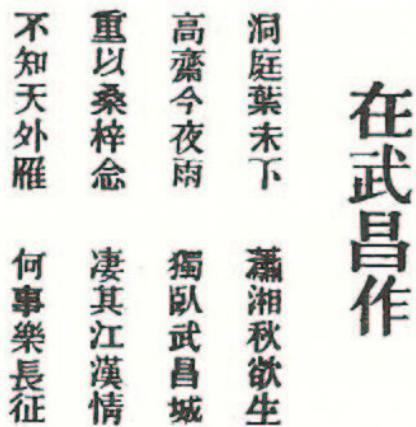
Cobrem nuvens a vastidão dos dois *Kuang*s. (12)

Declina, pálido, o sol, sobre *P'ang-Lai*. (13 xvii)

Desterrado da pátria e sem notícias dela,

Para essas bandas volvo de contínuo os olhos.

IV-ELEGIA



Em U-Ch'ang (14xvii)

Em *Hsian-Hsiang* (15) é já quase outono,
 Embora não caia ainda a folha nos jardins do *Tung Ting*. (16)
 É noite, e da minha mansarda oiço chover,
 – Sozinho, na cidade de *U-Ch'ang*. (17)

E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna. (18)
 Ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*... (19)
 Vá entender alguém a grulhada dos gansos,
 – O festivo alvoroço com que emigram! (20)

V-ELEGIA

古意

空爲郢中客	不見郢中吟
美人高堂上	自奏山水音
帝子葬何處	瀟湘雲正深
寂寥誰共賞	江上獨傷心

Evocações do Passado

Eis-me o *forasteiro de Ing*... (21xx) Mas baldada romagem!

Emudeceram de *Ing* os afamados cânticos.

É alto o pavilhão para onde as beldades (22) se retiraram.

A música da *Torrente* (23xx) é a que ora modulam...

Os túmulos das princesas (24) para que lado ficam?

Sobre *Hsian-Hsiang* (25) pairam nuvens negras.

Deste abandono, – só eu penetro bem a essência,

– Do *Kiang* à borda, desgarrado e triste.

VI-ELEGIA

不 遣 飛 花 送 客
 遺 王 宮 外 千 條 柳
 楚 人 相 顧 欲 沾 衣
 行 游 春 江 空 落 曜

春思

Fantasia da Primavera

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do *Kiang*.

Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredo ainda goteja, vai-lhe repassando a

[túnica... (26)

Oh! Se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de *Ch'u*, (27)

As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!

VII-ELEGIA

幽寂

幽寂號蓬戶	鶯啼非故園
淒涼懷舊吟	草色亂春心
落日黃雲暮	陰風碧海深
嗷嗷北來雁	二月有歸音

Soledade (28xxi)

Deleita-me a solidão desta choupana...

Mas dói-me ao recordar vozes amigas.

Sim, gème o verdelhão, (29xxii) – mas em país de exílio. (30)

Conturba-me a cor da relva o coração, que remoça.

Desce o sol, em um poente de cirros amarelos.

Passam nuvens sobre o mar, – que é mais ferrete.

Segunda lua... (31) E, na algaravia dos grasnidos,

Oiço os gansos (32) darem o alarme p'ra o regresso.

VIII-ELEGIA

湘妃怨

采蘭湘北沚	擣木澧南潯
灔水含瑤彩	微風托玉音
雲起蒼梧夕	日落洞庭陰
不知簾竹苦	惟見淚痕深

Queixumes das Esposas do “Hsiang” (33xxiii)

Ilhéus do Norte do *Hsiang*, (34xxiv) onde as orquídeas (35) se ceifam!

Plainos do Sul do *Lai*, (36xxv) onde se talham as essências de preço! (37)

As águas, puras, têm cromatismos de ágata; (38)

Subtil, a brisa vibrações de jada. (39)

Sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u*. (40xxvi)

Baixa o sol entre as brumas do *Tung-ting*... (41)

As penas dos bambus, quem é que as sabe? (42)

Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas.

É normal, nesta etapa do trabalho, com a apresentação do *corpus*, o desejo de partir diretamente para análise das *elegias*, objeto desta dissertação. No entanto, em se tratando de uma tradução que tem como fonte uma língua “ideogramática”, é importante que reservemos o próximo capítulo para podermos nos inteirar de características da língua e da poesia clássica chinesa e de um breve panorama histórico e literário da dinastia *Ming*, época em que os originais estariam inseridos. Dessa forma, seria possível adentrarmo-nos nesses poemas chineses; nos procedimentos de Pessanha ao traduzi-los; nas próprias *elegias traduzidas* e nas relações destas com a poética da *Clepsydra*.

3 IMPLICAÇÕES NA TRADUÇÃO DA LÍNGUA CHINESA E SEUS REFLEXOS NA POESIA

Neste capítulo¹⁴⁴, conforme antecipamos, pretendemos evidenciar as implicações da tradução de ideogramas para signos alfabeticos, intensificadas na poesia. Para tal, partiremos das origens do *mandarim*, hoje língua oficial da China, sua romanização por meio do *pinyin*, método de transcrição fonética alfabetica, e os quatro tons de sua pronúncia. Abordaremos, igualmente, a escrita chinesa desde as suas origens até a sua estrutura morfossintática, chegando ao singular fazer poético clássico chinês. Apresentaremos, em seguida, conceitos e depoimentos de alguns tradutores de poesia chinesa, inclusive do próprio Camilo Pessanha. Finalizaremos com um breve panorama histórico literário da época da dinastia Ming, apenas para contextualizar as *elegias* as quais, segundo o nosso poeta tradutor, teriam sido escritas naquela época.

3.1 Características da língua chinesa

Alexandre Li Ching, em *A estrutura da língua chinesa*¹⁴⁵, conta-nos a origem do Mandarim, hoje língua oficial da China, chamada por eles de *pútōnghuà*. O Mandarim baseia-se no falar *Hàn*, que dominou a maioria dos dialetos chineses, inclusive o da capital Beijing. Os demais têm seus próprios falares. Todos, no entanto, apresentam a mesma escrita: ideogramas. Segundo William Wang, em sua obra *Escrever com arte, literalmente*¹⁴⁶, observa que “graças a essa independência dos caracteres e dos sons, a escrita chinesa evolui menos que a língua falada: ela perpetua a literatura chinesa por vários milênios e agraga as

¹⁴⁴ Optamos por uma explanação um tanto quanto didática neste capítulo, por se tratar de um tema extremamente específico e, ao mesmo tempo, de um instrumento fundamental para a nossa análise das *elegias*.

¹⁴⁵ CHING, Alexandre Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1ª. ed. Fundação Oriente, 1994. p.13-16.

¹⁴⁶ WANG, William. Escrever com arte, literalmente. In: *Biblioteca Entre Livros* nº5, p. 52-53.

diversas culturas da China num conjunto coerente”. Esse autor, também, ao evidenciar a influência da escrita chinesa, lembra-nos de que “os caracteres chineses estão presentes em outros países como Coréia, Vietnã, Japão”. Ching¹⁴⁷ acrescenta: “o conhecimento de caracteres (ou ideogramas) permite-nos ler mentalmente jornais e revistas de Macau, Hong Kong, Singapura, Japão, Coréia, etc.; sem, contudo, compreendermos a sua leitura oral”. Em Macau, o dialeto falado é o cantonês, portanto, a língua oral com qual Camilo Pessanha teria tido contato no seu “exílio”.

Ching¹⁴⁸ faz uma distinção entre o *wényán*, a língua de estilo antigo e o *báihuà*, “língua falada” hoje. O primeiro seria mais sucinto, monossilábico e de sentido conciso. Já o segundo apresenta palavras dissilábicas e polissilábicas, mesmo assim, “usam-se ainda cerca de 50 por cento de palavras monossilábicas na linguagem teatral, no discurso familiar, mas nos textos contemporâneos literários, a maior parte das palavras são dissilábicas.”

Esse autor¹⁴⁹ nos informa, também, que há no mundo por volta de “40 sistemas de transcrição de sons de língua chinesa”. Dentre eles, o *Wade-Giles*, método que teria sido usado por Camilo Pessanha na tradução das *elegias*, conforme tentaremos demonstrar no capítulo em que analisaremos os procedimentos de tradução desse poeta.

Em 1958, A República Popular da China aprovou o projeto de romanização dos caracteres da língua chinesa, baseada no Mandarim, por meio do *pinyin*, sistema alfabetico de transcrição fonética. Ching¹⁵⁰ indica que a criação desse sistema, além de unificar a pronúncia e generalizar a língua comum, teve como objetivo a divulgação da educação e da cultura daquele país. William Wang¹⁵¹ alerta que “o governo chinês tomou o cuidado de esclarecer que o *pinyin* não substitui os caracteres, mas ajuda a aprender a pronúncia” e, ainda, “deixar de usar os caracteres privaria as futuras gerações de uma rica herança cultural.”

¹⁴⁷ CHING, 1994. p. 14.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 14-15.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 19.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ WANG, p. 54

Informa, ainda, Ching¹⁵² que “a maioria das sílabas chinesas pode ser dividida em duas partes: a *inicial* e a *final*. A *inicial* é o som que começa uma sílaba. Ela é na realidade a consoante inicial. A *final* é o resto da sílaba, quer seja uma vogal, um ditongo ou uma vogal acompanhada de uma nasal”. O *pinyin*, portanto, transcreve, alfabeticamente, o som inicial e o final da cada sílaba chinesa. No capítulo, em que apresentaremos a transcrição fonética que fizemos dos ideogramas das *elegias chinesas* traduzidas por Camilo Pessanha, teremos uma ilustração da aplicação do *pinyin*.

Pela transcrição fonética dos ideogramas, percebemos que muitas palavras se repetem, mas o significado delas pode divergir apenas por uma simples variação tonal. Ao mesmo tempo em que representam uma significativa dificuldade para a aprendizagem da língua, o “jogo” de tons presentes no chinês falado surpreende e, muitas vezes, fascina aqueles que apreciam o efeito musical provocado pela alternância dos mesmos. Essa musicalidade somada à imagética dos ideogramas distingue a poesia chinesa do fazer poético ocidental.

Ching¹⁵³ nos dá uma visão abrangente dos “quatro tons” representados pelos seguintes sinais de acentuação: —, ˉ, ˊ, \ . Ele começa explicando que “cada caractere da língua chinesa representa uma única sílaba com um tom”. Sobre essa característica Yu-Kuang Chu¹⁵⁴ faz uma observação interessante: “o discurso chinês possui um ritmo de toque de tambor”. Ching prossegue, apresentando a composição geral das sílabas: “uma sílaba pode ser constituída por uma simples vogal, por uma combinação de vogais, por um grupo de consoantes e de vogais e um tom”. Essas combinações resultam em cerca de 420 sílabas, poucas dentro de um universo de 50.000 palavras como informa Yu-Kuang Chu¹⁵⁵. Esse número reduzido faz com que muitas palavras sejam formadas pelas mesmas sílabas. O que vai diferenciá-las é o uso dos quatro tons. Ching cita o seguinte exemplo para ilustrá-los:

¹⁵² CHING, 1994, p.20

¹⁵³ Ibidem, p. 28-32.

¹⁵⁴ CHU, Yu-Kuang. Interação entre linguagem e pensamento chinês. In: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* 3^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 204

¹⁵⁵ Ibidem, p. 205.

mā (1º tom ou tom uniforme), ‘mãe’
 má (2º tom ou tom ascendente), ‘cânhamo’
 mǎ (3º tom ou tom descendente e ascendente), ‘cavalo’
 mà (4º tom ou tom descendente), ‘insultar’¹⁵⁶

François Cheng¹⁵⁷ completa essa classificação dos tons, observando que, enquanto o primeiro é “uniforme”, os demais são “oblíquos”.

A respeito da intensidade de cada tom, Ching¹⁵⁸ observa que a duração dos quatro não é a mesma: “o terceiro tom é o mais longo, o primeiro e o segundo são médios e o quarto mais breve”.

Para entender melhor a diferença entre cada tom, Chu conta a comparação que Harlee G. Greel fez com as quatro formas de dizer “yes” em inglês:

O primeiro tom é como o do modo de responder *yes* a uma lista de chamada (um tom alto, ligeiramente prolongado). O segundo é como o tom que vai se elevando, quando se diz *yes* para responder a alguém que está batendo à porta, enquanto se está ainda absorvido pelo que se está fazendo. O terceiro tom assemelha-se ao do *ye-es* pronunciado por alguém que concorde dubitativamente com alguma coisa enquanto ainda a vai considerando mentalmente, vindo o tom elevado para baixo e subindo levemente no fim. Finalmente, o quarto tom é o de um *yes* pronunciado como réplica positiva, breve e segura, terminando incisivamente.¹⁵⁹

Esse autor¹⁶⁰, também, lembra que “mesmo com o emprego dos tons, muitas palavras são pronunciadas com som e tom idênticos”. Como, por exemplo, ele cita o caso de quarenta e um caracteres que tem a mesma pronúncia *yì*, portanto, quarenta e um significados, dentre eles: “fácil”, “intenção”, “retidão”, “arte”, etc. Para melhor diferenciar os homófonos, o discurso chinês recorreu ao uso de expressões compostas, consistindo cada uma em duas ou

¹⁵⁶ CHING, 1994, p.28.

¹⁵⁷ CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: Revista de Cultura nº. 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 7.

¹⁵⁸ CHING, 1994, p.29.

¹⁵⁹ CHU, 1994, p. 205.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 206.

mais palavras em lugar das palavras simples”. Chu dá, novamente, como exemplo a palavra “*yǐ*” “significando fácil” que empregada de forma composta *júngyì*, significa literalmente “suportar fácil” e o mesmo é feito com outros significados para diferenciá-los.

Finalmente, chegamos aos ideogramas. Como já dissemos, apesar da China apresentar inúmeros dialetos, a linguagem escrita é a mesma. Todos conseguem ler e extraír os mesmos significados de um ideograma, o que difere é a pronúncia de cada região. Dois chineses de dialetos diferentes conseguiriam se comunicar pela linguagem escrita, mas dificilmente pela fala.

Muitas vezes, nos perguntamos sobre a diferença entre caracteres e ideogramas na língua chinesa. Chu¹⁶¹ esclarece que “o chinês é escrito em símbolos, chamados ‘caracteres’” e que estes “não são representações fonéticas e sim ideogramas”, permitindo-nos inferir que existiriam caracteres que seriam representações fonéticas. Talvez possamos concluir que os caracteres não seriam necessariamente ideogramas, mas estes seriam sempre caracteres, ou seja, nem toda escrita que utilizasse caracteres produziria ideogramas. Na realidade, o que constatamos é que os dois termos são usados pelos teóricos, na maioria das vezes, com a mesma conotação.

Caracteres ou ideogramas, a verdade é que para quem tem como língua materna a alfabetica é difícil lidar com uma outra concepção de escrita como a chinesa. Wang¹⁶² ressalta que “o sistema de escrita chinês surpreende o ocidental: acostumado a ser guiado por linhas de símbolos alfabeticos simples, o olho se perde no meio de milhares de caracteres, e muitos deles têm um aspecto complicado.”

A escrita chinesa ao mesmo tempo em que assustaria os ocidentais pela sua aparente complexidade, exerceia uma força de atração por toda uma mística transcrição do Universo, envolvendo símbolos que se harmonizariam para transmitir uma idéia que é a própria leitura

¹⁶¹ CHU, 1994, p. 208

¹⁶² WANG, p. 50.

deste Universo. Cheng consegue, “poeticamente”, expressar essa alquimia própria dos ideogramas.

Signos gravados em escamas de tartaruga e ossos de búfalo. Signos inscritos em vasos sagrados e utensílios de bronze. Divinatórios ou utilitários, manifestam-se primeiro como traços, símbolos, atitudes fixas, ritmos visualizados. Independente do som e invariável, formando uma unidade em si, cada signo conserva a possibilidade de permanecer soberano e, por isso, de perdurar. É assim, desde a origem, uma escrita que se recusa a ser um simples suporte de língua falada: o seu desenvolvimento é uma longa luta para assegurar quer a sua autonomia quer a sua liberdade de combinação. Desde a origem, esta revelação revela-se contraditória, dialéctica, entre os sons representados e a presença física que se aproxima do movimento gestual, entre a exigência da linearidade e o desejo de evasão espacial. Haverá lugar para falar de “desafio insensato” da parte dos Chineses em manter esta “contradição”, e isto durante cerca de quarenta séculos? Trata-se, em todo o caso, de uma das mais extraordinárias; pode dizer-se que, através da sua escrita, os Chineses mantiveram uma aposta, aposta singular essa em que os poetas foram os grandes favorecidos.¹⁶³

Uma escrita “autônoma” que quer ser mais do que “um suporte da língua falada”, como comenta Cheng, é para nós, ocidentais, algo inimaginável, uma vez que a nossa escrita e a nossa fala estão diretamente relacionadas. Cheng também destaca o favorecimento que a escrita chinesa dá aos poetas. Um favorecimento que envolve a pintura, a caligrafia e os mitos, formando o que esse autor chama de “uma rede semiótica complexa e unida ao mesmo tempo”¹⁶⁴. Essa relação da poesia com as artes será desenvolvida, também, mais adiante.

Quanto ao tempo de existência da língua chinesa, Wang indica que ela é a segunda mais antiga no mundo e a única que continua existindo até hoje:

O sumério é a única língua escrita anterior aos mais antigos escritos chineses. A escrita cuneiforme suméria tem origem a 5 mil anos, enquanto o mais antigo escrito chinês conhecido data de 3.500 anos. Contudo, o

¹⁶³ CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 5

¹⁶⁴ Ibidem, p. 7.

sumério e suas formas derivadas extinguiram-se muito antes da era cristã. A escrita chinesa continuou evoluindo e perdurou até hoje.¹⁶⁵

Os caracteres não são um monte de rabiscos como muitos, à primeira vista, pensam. Existe lógica e critérios na sua formação. Das classificações dos caracteres apresentados por alguns estudiosos, a de Ching nos parece mais completa e mais didática:

1. *Pictogramas.* São caracteres que têm por origem objectos desenhados: *mǎ*, ‘cavalo’, *mù*, ‘árvore’, etc. Há aproximadamente 600 caracteres.
2. *Ideogramas.* São caracteres de indicações esquemáticas de idéias: *yi*, ‘um’, *èr*, ‘dois’, *sān*, ‘três’, etc. Há apenas 100 caracteres.
3. *Ideogramas compostos.* São caracteres cujo sentido de conjunto se forma a partir do sentido das partes: *míng*, ‘luz’, é formado do *rì*, ‘sol’ e do *yuè*, ‘lua’. São cerca de 750 caracteres.
4. *Ideofonogramas.* São caracteres que comportam dois símbolos: um é o ideoclassificador ou «chave», que dá, etimologicamente falando, o sentido do carácter e o outro a pronúncia: *táng*, ‘açúcar’, é formado do ideoclassificador *mǐ*, ‘arroz’, indicando que o carácter tem qualquer coisa ligada com os cereais e de *Táng*, carácter utilizado para a pronúncia. Com estes dois elementos formam-se a maior parte dos caracteres simbólicos da língua chinesa.
5. *Símbolos transferidos.* São caracteres formados por simetria ou transferência a partir de um carácter existente: *wǎng*, ‘rede’, utilizada para apanhar peixes ou outros animais. Por extensão do sentido primitivo: ‘malha’, ‘teia de aranha’, ‘fazer em forma de rede’, ‘apanhar com uma rede’, ‘apanhar’ (em sentido geral), ‘cobrir’, ‘juntar’, ‘colher’, ‘reunir’, etc. Há perto de 400 carateres.
6. *Falsos empréstimos.* Em princípio, são caracteres de noções fonéticas. Um carácter de falso empréstimo é utilizado pelo seu valor fonético, se bem que represente, na origem, uma palavra diferente, mas homófona. Assim, por exemplo, *lái* na origem, foi um carácter pictográfico para a palavra que significa ‘uma espécie de grão’; é utilizado para a palavra homófona que ‘vir’. Há um total de 600 caracteres.¹⁶⁶

Logicamente, ninguém consegue dominar os cinqüenta mil ideogramas chineses.

Segundo Wang¹⁶⁷ para ler um jornal em chinês basta conhecer de 4 a 7 mil caracteres.

Como se sabe, na língua chinesa há 214 radicais. Eles aparecem, muitas vezes, em vários ideogramas, indicando uma relação entre eles, facilitando a sua identificação. Os radicais, em sua maioria, são ideogramas e quando acrescidos de outros formam significações

¹⁶⁵ WANG, p. 50.

¹⁶⁶ CHING, p. 34-36.

¹⁶⁷ WANG, p. 52.

relacionadas ou derivadas. Um caractere chega a ter mais de 30 traços, e é pela identificação do radical e pela contagem total desses traços que conseguimos, nos índices dos dicionários, encontrar a transcrição fonética do ideograma, no caso o “pinyin”, para buscar, em ordem alfabética, a sua tradução.

Segundo Ching, quando, em 1958, o Governo Chinês decidiu simplificar muitos ideogramas, seus números de traços foram diminuídos, com o intuito de facilitar a aprendizagem da língua escrita. Wang¹⁶⁸ expõe o seguinte quadro para dar alguns exemplos dessa evolução dos ideogramas para uma simplificação:

	Antigo	Simplificado
Nascer do sol	朧	昽
Cavalo	馬	马
Mãe	媽	妈
Ágata	瑪	玛
Formiga	螞	蚂
Insultar	罵	骂

Cabe esclarecer que os ideogramas das elegias chinesas traduzidas por Pessanha apresentam a estrutura antiga. Alguns dos dicionários que pesquisamos disponibilizam as duas formas.

Ching¹⁶⁹ explica que os caracteres podem ter de 1 a 33 traços, ocupando, no entanto, o mesmo espaço na página impressa e conclui: “é por esta razão que os caracteres chineses podem ser escritos, quer na vertical, de cima para baixo como no estilo antigo, quer na horizontal, da esquerda para direita, como na forma atual”. Quanto à ordem da escrita de cada traço, esse autor indica algumas regras a serem seguidas:

¹⁶⁸ WANG, 2006, p. 53.

¹⁶⁹ CHING, 1994, p. 43.

1. Os traços da esquerda devem ser feitos antes dos traços da direita.
2. Os traços de cima devem ser feitos antes dos traços de baixo.
3. Os traços exteriores devem ser feitos antes dos traços interiores, exceção feita para aquele que fechar o conjunto.
4. Quando um traço horizontal corta um vertical, o traço horizontal deve ser feito, geralmente, primeiro.
5. Quando um caracter é composto por dois elementos, (fonético e ideológico), em geral o elemento da esquerda deve ser feito antes do da direita e o elemento superior antes do inferior.¹⁷⁰

Resumindo, pode-se dizer que para qualquer traço de um caractere deve-se seguir a seguinte ordem: da esquerda para a direita e de cima para baixo. Conforme, ainda, veremos, a caligrafia é uma das principais artes chinesas.

Outra questão que chama a nossa atenção na língua chinesa é a sua gramática bastante simplificada. Conforme já colocamos, os ideogramas além de monossilábicos são invariáveis. Esta característica contribui, ao lado de outras, para que a gramática chinesa, comparada à maioria das línguas ocidentais, seja considerada fácil. Vamos evidenciar alguns aspectos dela citados por Yu-Kuang Chu¹⁷¹, William Wang¹⁷², e Wang S. Ying¹⁷³ em suas respectivas obras:

- “O chinês é uma língua não-flexionada. As palavras não sofrem modificações de acordo com o número, o gênero, o caso, o tempo, a voz ou o modo.”
- “Os verbos chineses não tem conjugação mantendo-se invariáveis em todos os casos.”
- “Em chinês, os verbos também não têm regências.”
- “Na maioria das vezes, o contexto indica claramente o tempo e o modo do verbo, ou o caso e número do substantivo.”
- “O adjetivo é invariável, logicamente não há concordância numérica nem genérica entre o substantivo e o adjetivo
- “Em chinês não existe artigo.”
- “De modo geral, as frases chinesas são pelo menos mais curtas do que as frases das línguas ocidentais, incluindo o português. A concisão da frase chinesa resulta de muitos motivos, dos quais, um consiste, penso eu, em que

¹⁷⁰ CHING, 1994, p.43.

¹⁷¹ CHU, 1994, p. 207-208.

¹⁷² WANG, 2006, p. 50.

¹⁷³ YING, Wang S. *O Português para um Chinês.* p. 33-50.

o chinês não tem conjunção integrante, nem pronomes relativos, os quais servem para constituir orações relativamente grandes”.

- “As palavras chinesas não são classificadas em partes do discurso, como as inglesas. Uma palavra pode ser usada como substantivo, adjetivo, advérbio ou verbo, dependendo de sua função na sentença. Elas, entretanto, se repartem em duas classes gerais: “sólidas” e “vazias”.

Percebemos, assim que a gramática chinesa é bastante simples em relação, por exemplo, à portuguesa. Por outro lado, se pensarmos no caso de uma versão do chinês para o português, certamente, o tradutor não poderá manter o literal pelo literal. Ele deverá acrescentar, no mínimo, as flexões da nossa língua.

3.2 Características da poesia clássica chinesa

Conforme veremos, no panorama histórico e literário da dinastia Ming, a poesia dessa época teria se baseado nos modelos clássicos da dinastia *Tang*. É dessa poesia que vamos falar agora. Para tal, recorreremos, inicialmente, a François Cheng em *A escrita poética chinesa*, texto em que esse autor faz um estudo da poesia clássica chinesa, analisando, inclusive, poemas da época.

Cheng¹⁷⁴ nos remete aos primórdios da literatura chinesa, quando os primeiros signos aparecem gravados em “escamas de tartarugas”, “ossos de búfalo”, “vasos sagrados” e “utensílios de bronze”. Imbuída de uma “autonomia”, é “uma escrita que se recusa a ser um simples suporte da língua falada (...) durante cerca de quarenta séculos”. De motivos, no início, ligados “à dança sagrada e ao trabalho do campo regulado pelo ritmo das estações”, essa literatura foi passando por “metamorfoses” que trouxeram “uma linguagem poética profundamente original”. Tal linguagem poética é expressa por meio de ideogramas e da relação entre eles. Cheng nos lembra que:

¹⁷⁴ CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 5.

Os ideogramas apresentam-se não como marcas impostas arbitrariamente, mas como seres dotados de vontade e de unidade interna (...) cada ideograma é monossilábico e invariável, o que lhe confere uma autonomia e uma grande mobilidade de se combinar com outros ideogramas”.

Essa autonomia e essa mobilidade dos ideogramas conferem dinamismo à poesia chinesa, cabendo ao poeta combiná-los no verso, ao leitor interpretá-los e ao tradutor torná-los possíveis, em nosso caso, numa língua ocidental. Lembramo-nos aqui da declaração de António Graça de Abreu, como veremos adiante, que diz sentir-se “diante de um *puzzle*” quando se põe a traduzir, pela primeira vez, um poema chinês.

3.2.1 Poesia, caligrafia, pintura e mitos: uma rede semiótica

Além da mobilidade do ideograma nos versos de um poema, existiria na China toda uma relação entre a “poesia”, a “caligrafia”, a “pintura” e os “mitos”. Cheng¹⁷⁵ nos informa que lá um “artista dedica-se à tripla prática poesia-caligrafia-pintura como a uma arte completa onde todas as dimensões do seu ser são exploradas: canto linear e sistema espacial, gestos encantatórios e palavras visualizadas”. Ele acentua que “inspirados pela escrita ideográfica e por ela determinados, poesia, caligrafia, pintura e mitos formam uma rede semiótica complexa e unida ao mesmo tempo: obedecem ao mesmo processo de simbolização e a certas regras de oposições fundamentais”. Ao discorrer sobre essa relação das artes entre si na China, Cheng nos demonstra a função de cada uma delas nessa cadeia semiótica.

A *caligrafia*, segundo esse sinólogo¹⁷⁶, “exalta a beleza visual dos ideogramas” e, por isso, talvez “tenha se tornado uma arte maior”. Alternando traços grossos e finos, o calígrafo encontraria o próprio ritmo e a própria unidade, entrando em comunhão com o Universo, e expressaria “os múltiplos aspectos de sua sensibilidade: força e ternura, entusiasmo e

¹⁷⁵ CHENG, 1995, p.7-8.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 8

quietude, tensão e harmonia”. O calígrafo, prossegue Cheng, prefere os textos poéticos. Ele não se restringiria a uma mera cópia, “enquanto caligrafa, ressuscita todo o movimento gestual e todo o poder imaginário dos signos”.¹⁷⁷

A *pintura*, na tradição chinesa, Cheng¹⁷⁸ informa ter “o nome de *wu sheng shi* (poesia silenciosa)”. Ela coabitaria com a caligrafia, pois “são ambas artes do traço” e “do mesmo pincel”. E, mais ainda, “todos os elementos pictóricos são desenhados com um traço”. Cheng procura demonstrar, ainda, a íntima relação da *poesia* com a *pintura*, declarando: “numerosos poetas se entregavam à pintura, enquanto que todos os pintores se deveriam dedicar a ser poetas”. E, para exemplificar ele cita Wang Wei, pintor e poeta, que influenciou com a própria pintura a organização dos signos na própria poesia, levando o poeta Su Dong Po, dos Songs, dizer dele: “os seus quadros são poemas e os seus poemas são quadros”¹⁷⁹. Cabe aqui evidenciar o que Cheng chama de “interpenetração da espacialidade e da temporalidade”, resultado da “símbiose entre as duas artes”:

“idéia que o poema não habita só um tempo mas também um espaço: não o espaço enquanto forma abstracta, mas um lugar mediúnico, onde signos humanos e coisas significadas se implicam num jogo multidericional contínuo. Exatamente como num quadro chinês de ‘perspectiva convencional’, que não oferece um ponto de vista fixo e privilegiado e onde o espectador é incessantemente convidado a penetrar nos lugares mostrados ou escondidos, os signos de um poema não se contentam em ser simples intermediários; pela sua organização espacial, eles constituem um mundo de presenças em que é bom ficar e através do qual se pode circular `a medida dos encontros e das descobertas”.¹⁸⁰

Para começar a desvendar um signo, em um poema chinês, seria necessário considerá-lo a partir da sua espacialidade, o que daria a ele uma relação íntima com a pintura. Sobre essa relação, Cheng¹⁸¹ coloca dois conceitos presentes nela: “o do sopro rítmico (*qi* ou *qi yun*)” e “a da oposição cheio-vazio (*xu shi*)”. O primeiro, tanto na poesia como na pintura,

¹⁷⁷ CHENG, 1995, p. 8.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 10-12

¹⁷⁹ Ibidem, p. 10.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 11.

¹⁸¹ Ibidem, p. 11-12.

restabeleceria o homem na “corrente vital universal, a qual deve circular através da obra e animá-la completamente”. O segundo, na pintura, marcaria o espaço preenchido e o não preenchido do quadro, ou mesmo no interior da obra pintada, onde se alternam traços grossos e traços finos. “Num quadro, o ‘vazio’ introduziria o infinito e o ‘sopro rítmico’ de que o universo está animado”, unindo “o tempo e o espaço, o dentro e o fora e, finalmente, o sujeito (...) e o mundo”. Na poesia “a noção de ‘vazio-cheio’ estaria na alternância das palavras ‘plenas’ (verbos e substantivos) e das ‘palavras vazias’ (palavras secundárias tais como pronomes pessoais, preposições, termo de comparação, partículas, etc.)”.

Os *mitos* na poesia chinesa mereceriam aqui um estudo bem mais aprofundado, o que configuraria uma nova dissertação. Podemos, no entanto, destacar algumas considerações feitas por Cheng¹⁸² que seriam oportunas para a nossa análise das elegias. Ele começa apontando o “poder mágico dos caracteres” nos talismãs e a presença da escrita em práticas religiosas. Ele cita o exemplo dos templos confucionistas que, ao invés de figuras ou ícones, são venerados cinco caracteres inscritos numa placa: “céu-terra-rei-pais-mestre”. Prossegue esse autor afirmando que: “A exploração da escrita pelos mitos não se limita apenas ao plano gráfico. Todo um jogo fônico contribui também para criar objetos e figuras de poder mágico.” O mesmo aconteceria com a poesia chinesa que, segundo Cheng, buscária a simbolização dos elementos da natureza, do cosmos e do mundo humano e, como o mito, ela usaria o mesmo sistema de correspondências: números, cores, sons, etc.

3.2.2 Processos passivos: o contraste entre o “cheio” e o “vazio”

Para a analise da poesia clássica chinesa, Cheng considera três aspectos: “os processos passivos”; “os processos ativos” e as “imagens”.

¹⁸² CHENG, 1995, p. 12-13.

Os processos passivos¹⁸³ seriam baseados no contraste entre “cheio” e “vazio”, ou seja, entre “palavras plenas (os substantivos e os tipos de verbos: verbos de ação e verbos de qualidade) e as palavras vazias (o conjunto de palavras-utensílio: pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.)”. Tal contraste, conforme acentua Cheng, dar-se-ia em dois níveis: o “superficial”, pela alternância de “palavras plenas” e “palavras vazias”, tornando o verso mais vivo e ritmado; o “profundo”, pela redução de “palavras vazias”, introduzindo “na língua uma dimensão em profundidade, justamente a do verdadeiro “vazio”. Cheng ainda lembra que há poetas que chegam a substituir “palavras plenas”, na maioria verbos, por “palavras vazias” para “inserir o vazio no pleno”. Assim, um verbo poderia ter três estados: “dinâmico”, utilizado como ação; “estático”, utilizado como qualidade e “vazio”, substituído por uma “palavra vazia”.

Essa inserção do “vazio” no “pleno”, Cheng identifica em quatro formas de elipse. A primeira seria a dos pronomes pessoais, cuja ausência premeditada faria o sujeito interiorizar elementos exteriores, como, por exemplo, os complementos circunstanciais. Esse autor, entre outras, toma a seguinte quadra para elucidar essa constatação:

Cume do Monte de incenso Taça
Sol crepuscular descer do Monte
Haver alto ermita morar
Lua clara subir cume¹⁸⁴

Cheng¹⁸⁵ sugere que o leitor restabeleceria os dois últimos versos assim: “Ao pôr-do-sol, ele (o ermita) desce da montanha; e sobe ao cume quando a lua se levanta”. No entanto, esse autor prossegue alertando-nos de que a intenção do poeta seria a identificação do “ermita” com os elementos cósmicos e, dessa forma, “sol” e “lua” deixariam de ser,

¹⁸³ CHENG, 1995, p.15-28.

¹⁸⁴ Ibidem, p.16

¹⁸⁵ Ibidem, p. 16-17.

simplesmente, complementos temporais e o passeio diário do “ermita” seria “o próprio movimento do cosmos”.

A segunda seria a da preposição cuja falta conferiria ao substantivo posição de sujeito da frase, como “montanha vazia” ao invés de “na montanha vazia”; “musgos tenros” ao invés de “sobre os musgos tenros”. No caso de eliminarmos a preposição “a” depois do verbo, juntamente com a omissão do sujeito pessoal, objeto e sujeito estarão numa relação de reciprocidade.

Podemos transcrever um dos exemplos que Cheng nos dá para ilustrar esse “mutualismo” entre objeto e sujeito, por meio destes dois versos do poeta Du Fu:

Estrelas suspender planície selvagem alargar
Lua levantar grande rio correr¹⁸⁶

Cheng faz algumas observações: são versos paralelos, logo apresentam uma “sucessão regular de nomes e verbos”; não há marcas formais, portanto, os verbos podem ser “transitivos ou intransitivos ao mesmo tempo”; no segundo verso, o verbo *yong* pode ser traduzido por “surgir” ou “elevar” e o verbo *liu* por “correr” ou “arrastar”, permitindo as seguintes traduções :

1. “A lua surge e o rio corre”;
2. “A lua levanta-se sobre o rio e o rio corre”;
3. “A lua eleva o rio e faz precipitar as suas ondas”;
4. “A lua levanta-se sobre o rio e a sua claridade ‘corre’ ao sabor das ondas”;
5. “A lua que o rio arrasta, levanta-se.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ CHENG, 1995, p.22.

¹⁸⁷ Ibidem.

Assim, segundo Cheng¹⁸⁸, “a elipse do elemento pós-verbal torna os verbos ‘livres’; eles aplicam-se aos dois sujeitos ao mesmo tempo (a lua levanta-se, a lua faz subir o rio; o rio corre, o rio arrasta a lua)”.

A terceira estaria na omissão de complementos de tempo. Cheng¹⁸⁹ comenta que por ser o chinês uma língua inflexionável, o tempo seria expresso por elementos anexos ao verbo como; advérbios, sufixos, partículas modais. Segundo ele, o poeta, omitindo esses indicadores de tempo, ou justapondo tempos diferentes, romperia a lógica linear, misturando passado e presente.

A quarta se faria presente na lacuna de termos comparativos. Cheng¹⁹⁰ demonstra que a omissão deles criaria “uma relação de tensão e de interação”, a partir de uma brusca aproximação. Dentre os exemplos dados por ele, destacamos dois versos de outro poema de Du Fu :

Sol-lua aves em cativeiro
Céu-terra lentilhas sobre a água

Pela ausência do termo comparativo, Cheng observa a possibilidade de “uma dupla leitura”. O primeiro verso poderia ser traduzido por: “o sol e a lua são eles próprios como aves em cativeiro” ou por “no tempo que passa (em chinês: sol-lua), eu sou prisioneiro como uma ave em cativeiro”. O segundo verso desencadearia, também, duas traduções: “entre o céu e a terra, sou como as lentilhas sobre a água” ou “o próprio universo (em chinês: céu-terra) é mutável e incerto como lentilhas sobre a água”.

No caso da ocultação do verbo, o verso teria uma “presença bem maior”, pois o poeta privilegiaria certos elementos, “dando-lhes uma mudança definitiva ou fixando um estado em

¹⁸⁸ CHENG, 1995, P.22.

¹⁸⁹ Ibidem, p.23-24.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 24

que os elementos coexistem ao mesmo tempo em que se implicam”. Cheng¹⁹¹ cita o seguinte verso:

Mar de esmeralda céu azul noite-noite coração

Comenta esse autor¹⁹² que é desse modo que “Li Sang Yin canta o destino da deusa Zheng E, prisioneira na lua. Entre o céu e o mar brilha, todas as noites, este coração amante que sofre”. E acrescenta que “o verso, tal como ele se apresenta em chinês, tem uma presença bem maior do que se estivesse acompanhado por uma indicação verbal”.

Antes de encerrar “os processos passivos”, Cheng aponta um particular em que o poeta substituiria intencionalmente uma “palavra-plena” por uma “palavra-vazia”, geralmente um verbo, com o intuito de “introduzir no verso o ‘vazio’”. Ele dá exemplos de versos em que “palavras-vazias” exercem o papel de verbos, dos quais destacamos um de Li Shang Yin e outro de Du Fu:

Folhas amarelas *sempre* vento-chuva
Pavilhão verde *em si* ecos de música¹⁹³

Em face da vida vivida *que* rosto envergonhado
Ao fundo da tristeza *além disso* fim de ano¹⁹⁴

Imaginemos os possíveis verbos substituídos por essas “palavras-vazias” em itálico.

Cheng conclui sua explanação sobre “processos passivos”, enfatizando, ainda mais, a importância do “vazio no pensamento estético chinês”. Na “dimensão do vazio” o homem eliminaria a distância dos elementos exteriores; optaria por uma “representação interna”; aboliria dos signos, na medida do possível, a “coacção sintática rígida e unidimensional”;

¹⁹¹ CHENG, 1995, p. 25

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 26.

tornaria esses signos “multidireccionais nas suas relações com outros signos”, transparecendo “o sujeito ausente e ao mesmo tempo ‘profundamente presente’”; coincidiria o discurso objetivo e o discurso pessoal, “formando o dentro e o fora de um mesmo discurso”.

3.2.3 Processos ativos: os efeitos formais

Os processos ativos¹⁹⁵, segundo Cheng, referem-se “às formas e regras prosódicas conscientemente procuradas e definidas pelos poetas”. Ramón Lay Mazo em *La poesía de Li Quing Zhao*¹⁹⁶, assim como Cheng, faz um histórico da poesia chinesa ao longo de sua existência. O nosso interesse imediato estaria na poesia Tang, porque, conforme já mencionamos, a poesia da dinastia Ming teria se baseado nos modelos daquela dinastia. Esse sinólogo mexicano caracteriza bem as duas formas de poesia introduzidas naquela época: *jue ju* e *lu shi*. Da primeira, Mazo diz ser uma forma de poesia curta, composta de quatro versos (quadra) com a mesma extensão, contendo cada um deles cinco ou sete caracteres. A segunda já teria oito versos (oitava), mas também, de igual tamanho e com cinco ou sete caracteres.

Cheng¹⁹⁷ relata que o *jue ju* (quadra) nada mais é que “um *lu shi* (oitava) amputado”. Este último teria duas quadras e cada uma de dois dísticos. Aqui enfocaremos o *lu shi*, mesmo porque, além da diferença dos dois estar somente no número de quadras, das oito *elegias* traduzidas por Pessanha sete são oitavas e apenas uma é uma quadra, sendo três compostas de versos com sete caracteres e as demais de versos com cinco caracteres.

Cheng, também, destaca o paralelismo presente no segundo e no terceiro dísticos dessa forma de poesia. Ele¹⁹⁸ lembra que o contraste entre versos paralelos e não paralelos é próprio de um sistema formado por elementos opostos: fônicos, lexicais, sintáticos,

¹⁹⁵ CHENG, 1995, p. 28.

¹⁹⁶ MAZO, Ramón Lay. *La poesía de Li Qing Zhao*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 162.

¹⁹⁷ CHENG, 1995, p. 30.

¹⁹⁸ Ibidem, p.30-31.

simbólicos, etc. Em seu ensaio, esse sinólogo trabalha esses níveis, “observando sucessivamente a cadência, a rima, o contraponto tonal e os efeitos musicais”.

A “cadência”, indica Cheng¹⁹⁹, seria sentida, principalmente, na cesura, depois da segunda sílaba, nos versos pentassilábicos e depois da quarta sílaba nos versos heptassilábicos, estabelecendo uma oposição entre os números pares, duas ou quatro sílabas antes da cesura e números ímpares, três sílabas depois da cesura. Cheng lembra que nessa oposição entre números pares e números ímpares, pode estar subentendida a idéia do *yin* (número par) e do *yang* (número ímpar), o próprio ritmo do Universo para os chineses. Além de marcar o ritmo, a cesura teria um papel sintático, agrupando palavras de um mesmo verso “em segmentos que se opõem ou mantêm ligações de causa e efeito”. Cheng cita dois versos de Du Fu para demonstrar essas relações estabelecidas pela cesura:

País destruir / monte-rio permanecer (oposição)
Lamentar tempo / flores verter lágrimas (causa e efeito)²⁰⁰

A “rima” no *lu shi* cairia sempre nos versos pares, acentuando a oposição entre versos pares e versos ímpares, informa Cheng.²⁰¹

Por ser uma língua de tons, esse autor afirma que o contraponto tonal se faria presente no *lu shi* com a alternância desses tons, ou seja, entre o primeiro tom, “uniforme” e “longo” e os três outros tons “oblíquos”: ascendente; descendente e ascendente e descendente.²⁰²

Quanto aos *efeitos musicais*, Cheng²⁰³ sugere que eles podem ser obtidos na poesia chinesa de algumas formas. Primeiro, com a repetição de fonemas em um binômio como, por exemplo, *fen fang*. Segundo, com a repetição de determinado fonema. Como exemplo Cheng

¹⁹⁹ CHENG, 1995, p. 31.

²⁰⁰ Ibidem, p. 31.

²⁰¹ Ibidem, p. 31.

²⁰² Ibidem, p. 31-32.

²⁰³ Ibidem, p. 33-34.

cita a conhecida quadra de Li Bo em “Lamento das escadas de jade” em que se percebe “uma seqüência de *l*- que significa sucessivamente: orvalho, lágrimas, frieza, cristal, solidão”

*Yu jie sheng bai lu
Ye jiu qin luo wa
Que xia shu jing lian
Ling long wang qiu wa* ²⁰⁴

Terceiro em “um binômio cujos elementos rimam entre eles” como no exemplo citado por Cheng de um poema de Li Yu:

*Lian wai yu can can
Chun yi lan san
Luo jin bu sheng wu geng gan
Meng li bu zhi sheng shi ke
Yi xiang tan huan* ²⁰⁵

Percebemos, assim, a importância dos efeitos sonoros na poesia clássica chinesa. Essa sonoridade seria favorecida, principalmente, pelo “toque de tambor”, que os monossílabos sugerem, manifestados em diferentes tons. Essas características formais da poesia chinesa são para o seu tradutor um desafio. Caberia a ele transformar as informações estéticas do original nas possibilidades da língua meta.

3.2.4 Imagens: a potencialidade metafórica do ideograma

“As imagens” na poesia chinesa, segundo Cheng ²⁰⁶, estariam na base da linguagem, participando, ativamente, tanto no próprio ideograma, pois “cada ideograma é de certo modo uma metáfora em potência”, como na relação com outros ideogramas, pois “sendo cada

²⁰⁴ CHENG, 1995, p. 33.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem, p.44.

ideograma invariável e formando uma só unidade, goza de uma liberdade na sua combinação com outros ideogramas". Para ilustrar essa linguagem figurada sugerida pelos ideogramas, Cheng dá alguns exemplos:

- a) Ideogramas (ou caracteres) compostos por dois elementos:
 - coração + outono = melancolia, tristeza
 - coração + meio = lealdade, ser leal
 - homem + árvore = repouso, repousar
 - homem + palavra = confiança, fidelidade
- b) Termos com dois caracteres que formam metáforas:
 - céu — terra = universo
 - tambor — dança = encorajar, incitar
 - lança — escudo = contradição
 - mão — pé = sentimento fraternal
- c) Sintagmas que formam expressões simbólicas:
 - poeira vermelha: coisas deste mundo, vaidade da glória
 - vento primaveril: sucesso, satisfação
 - pinheiro verde ou bambu direito: rectidão, pureza
 - água correndo para este: fuga do tempo
 - pato selvagem voando para oeste: separação, saudade
 - lua cheia: reunião de seres separados ²⁰⁷

Esse jogo de imagens se intensifica, a nosso ver, no poema, sugerindo uma comunicação transcendente, que superaria os limites da experiência do possível. Observamos que os ideogramas pareceriam lançar para o Universo os seus significados ao mesmo tempo em que buscariam nele a própria identidade, ratificada nas relações culturais.

Toda essa caracterização da poesia chinesa que aqui abordamos, é, para o nosso conhecimento ocidental, uma linguagem muito distante da nossa, principalmente, no que se refere às "imagens" provenientes do jogo ideográfico e aos "processos passivos" de construção do verso. Nos "processos ativos", contudo, percebemos algumas correspondências com o nosso fazer poético, como os efeitos musicais obtidos por meio de aliterações, assonâncias e rimas.

O estudo da poesia chinesa, portanto, requer despojamento e dedicação. Os ideogramas precisam ser perscrutados para podermos penetrar em seus mistérios. Eles não aparecem, ao

²⁰⁷ CHENG, 1995, p.44-45.

acaso, no poema. O poeta lhes dá o sopro de vida. Uma vida autônoma que lhes permite transitar livremente pelos versos. Cheng faz uma colocação que poderia nos ajudar a começar entender um pouco dessa poesia chinesa: “Quando o poeta nomeia uma árvore, ela é não só a árvore particular que ele viu, mas também a Árvore na sua essência”.²⁰⁸

3.2.5 Eles traduzem poesia chinesa

É notória a complexidade de uma língua baseada em caracteres, como a chinesa. A concepção da palavra escrita é totalmente peculiar sem paralelo nas línguas ocidentais. Essa complexidade se intensifica se o texto em questão for poético e, mais ainda, se a intenção for traduzi-lo. É oportuno que a esta altura transcrevamos o que pensam tradutores de poesia chinesa como: António Graça de Abreu, Mário Bruno Sproviero, Ramón Lay Mazo e o próprio Haroldo de Campos, dispostos ao desafio de passar uma poesia em língua “ideográfica” para uma alfabética.

António Graça de Abreu, no prefácio à obra em que reúne vários poemas de Li Bai por ele traduzidos para o português, faz uma comparação entre a tradução de um poema chinês e a desmontagem e a remontagem de um quebra-cabeça:

Ao tentar traduzir, pela primeira vez, um poema chinês, tenho a sensação de estar diante de um *puzzle*, com as peças todas muito bem montadas, mas em chinês, ininteligível, de impossível leitura. É preciso desmontar o *puzzle* e, com as mesmas peças, montar outra, em português, inteligível, de possível leitura. Começo o trabalho, mas apetece desistir, as peças não encaixam, ou sobram ou faltam. Vou procurar ferramentas, dicionários, explicações, traduções em línguas mais semelhantes à nossa. Burilam-se e compõem-se as peças, avança-se pacientemente e o *puzzle* acaba por encaixar. Mas já é outro *puzzle*, sem a magia e a força do original.²⁰⁹

²⁰⁸ CHENG, 1995, p. 27.

²⁰⁹ BAI, Li, 1996. p. 40.

Nesse depoimento de Abreu percebemos algumas expressões e frases que sugerem o papel do tradutor como um “recriador”. Podemos citá-las: “As peças não se encaixam, ou sobram ou faltam”; “burilam-se, e compõem-se as peças”; “mas já é outro *puzzle*”. Se sobram ou faltam peças, a montagem tem que ser adaptada. Se as peças são buriladas para serem compostas e se “já é outro *puzzle*”, o original foi modificado.

Mario B. Sproviero²¹⁰ ao prefaciar a obra em que reúne as traduções que fez de poemas de Laozi, reflete sobre a dificuldade de se traduzir “duas culturas distantes no tempo e no espaço”. Esse autor considera que “a tradução deve transmitir as idéias da obra original, e o estilo e o modo de escrever do tradutor devem ter as mesmas características do texto de partida.” Por outro lado, apesar de deixar claro que primou por uma tradução literal, ele admite que a obra de Laozi poderia ser também traduzida “mais livre e determinada pela pesquisa cultural”. Também, podemos perceber que ao declarar o seu empenho com a literalidade na tradução de Laozi, ele acrescenta a ressalva: “sempre que possível e guardadas as diferenças estruturais óbvias das duas línguas”.

Sproviero²¹¹, em *Alguns tópicos e problemas de tradução da língua chinesa*, faz, como sugere o título, um levantamento das dificuldades que encontramos na tradução dessa língua oriental. Ao comentar as três “regras de ouro” propostas por A.F. Tytler em 1790, determinando que a tradução deva ser fiel e apresentar o mesmo estilo e o mesmo nível de dificuldade do original, esse autor se coloca a favor da primeira, admitindo, todavia ser “preciso observar que as idéias do original pressupõem um contexto que no contexto cultural da tradução não é conhecido”. Já as outras duas regras de Tytler, ele as rebate, alegando que “o que seria um estilo costumeiro em chinês, não o é em outra língua” e que não veria “nenhum problema em que o texto traduzido possa ser o mais claro possível desde que não

²¹⁰ LAOZI. *. Trad. Mario Bruno Sproviero . 1^a edição. São Paulo: Hedra, 2002. p. 22.*

²¹¹ SPROVIERO, Mário Bruno. *Alguns Tópicos e Problemas de tradução da Língua Chinesa*. In: Revista de Estudos Orientais. Nº 5. Depto. de Letras Orientais. FFLCH-USP, 2006. p. 40-41.

seja deslocado o sentido.” Clarificar um texto traduzido seria aproximá-lo do contexto da língua-meta.

Em sua conclusão, Sproviero faz uma menção especial às dificuldades que envolvem a tradução de uma poesia chinesa.

No caso da poesia, as dificuldades são maiores. Só o lógico-abstrato pode ser traduzido sem mudanças essenciais. Na poesia, como na canção, som e conteúdo constituem uma totalidade inseparável, e, no caso chinês, há ainda o casamento (indissolúvel?) entre conteúdo, forma oral e forma escrita; por isso, a tradução é apenas uma aproximação do original.²¹²

Ao declarar que “no caso chinês (...) a tradução é apenas uma aproximação do original” e que “som e conteúdo” são inseparáveis, Sproviero remete-nos à tese da Max Bense de que a “informação estética” seria intraduzível.

Ramón Lay Mazo, em *La poesía de Li Qing Zhao*, resume desta forma as dificuldades que o tradutor encontra ao verter para uma outra língua, a poesia clássica chinesa:

*Por ello, la poesía clásica china es tan difícil de traducir, mejor dicho, es intraducible, si se toma en cuenta el sentido estricto del vocablo “traducir”, ya que el lenguaje de un pueblo es la manera peculiar de ese pueblo de sentir sus emociones, de expresar sus sentimientos, de vivir su vida, y de ver la parte que le corresponde ocupar en el infinito engranaje del Universo. Y el diccionario es una herramienta que poco ayuda en esta árdua labor.*²¹³

Mazo, como vemos, admite que o uso de dicionários seja de pouca ajuda na tradução da poesia clássica chinesa que envolveria todo um contexto de tempo e espaço intraduzível na língua meta. Quanto ao espaço, como já mencionamos, Pessanha, na tradução das *elegias*, mantém os nomes de rios e de lugares do original, acrescentando notas explicativas.

²¹² SPROVIERO, 2006, p.55.

²¹³ MAZO, Ramón Lay. *La poesía de Li Qing Zhao*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 159.

Haroldo de Campos²¹⁴ em *A quadratura do círculo*, apresenta o seu pensamento sobre tradução de poesia chinesa, seguido da sua versão para o português de quatro poemas pertencentes ao *Schi-King*, *Livro das Odes*, os quais foram, também, traduzidos por Ezra Pound, e do poema *Li Fu-Jen* de Han-Wu-Ti, da mesma forma, vertido para o inglês por Arthur Waley.

Como “premissa”, Campos compara a tradução de poesia chinesa ao título desse seu ensaio:

Já disse que traduzir poesia chinesa para um idioma ocidental seria algo tão impossível como a quadratura do círculo (Siegfried Behrsing, cit. Por W. McNaughton, *Ezra Pound et la littérature chinoise*). É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode acrescer-lhe, na medida proporcional, o fascínio.²¹⁵

Mais uma vez, esse poeta deixa claro o seu ponto de vista de que seria impossível tentar traduzir poesia sem “criação”. Ele, também, testemunha, que nas dificuldades reside o “fascínio”. Que outro sentimento, senão o fascínio, levaria um poeta a enveredar-se numa tradução? Conseguiria ele ater-se a uma fidelidade literal?

Em se tratando de tradução de poesia chinesa, Campos prefere o termo “reimaginar”²¹⁶ a “traduzir”. E é a partir dessa “reimaginação” que ele projeta sua metodologia e seus objetivos.

Como metodologia, Campos destaca duas fases: “a) exame do texto original, com auxílio de uma versão intermediária (literal ou não); b) estudo dos principais ideogramas, segundo o método poundiano de *hiperetimologia* (detectar neles, sempre que couber, o casulo

²¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. A quadratura do círculo. In: *A Arte no Horizonte do Provável*. 4^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 121-128.

²¹⁵ Ibidem, p. 121.

²¹⁶ Ibidem.

metafórico original e desvelá-lo poeticamente)”²¹⁷. Como podemos notar, a tradução literal não é para esse poeta um fim e sim uma ferramenta para a análise dos “principais ideogramas”. Essa análise desvelaria, “poeticamente”, a conotação do ideograma, imprimindo, inevitavelmente, na “reimaginação”, as marcas do poeta-tradutor. Quanto aos objetivos, Campos prioriza:

1) valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim a certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões; é evidente que tomei liberdades quanto ao projeto visual do poema, tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova, como por exemplo o uso sistemático da caixa-baixa e a espacialização, externa ou interna ao texto; 2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambigüidade de uma linguagem regida não pela lógica aristotélica, mas por uma “lógica da analogia” ou “lógica da dualidade correlativa” (Chang Tung-Sun, “A Chinese Philosopher’s Theory of Knowledge”), pois os caracteres ideográficos são um instrumento congenial para o “pensamento relacional” (Yu-Kuang Chu, “Interplay Between Language and Thought in Chinese”); 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica (cf. Yu-Kuang Chu, cit.; E. H. Von Tscharner, “Chinesische Gedichte in deutscher Sprache”; Roman Jakobson, “Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie” e “Le dessin prosodique ou le Principe Modulaire dans le Vers Régulier Chinois”).²¹⁸

Percebemos, nesses objetivos traçados por Campos, uma concepção de “reimaginação” baseada na ênfase à imagética permitida por uma língua ideográfica, pela correlação entre os caracteres e pelos efeitos léxicos da poética chinesa. Em outras palavras, entendemos que haveria uma intersecção da “imaginação” e da “imagem” do original, “reimaginada” na língua-meta.

Vamos voltar ao capítulo anterior, no início deste trabalho, quando citamos o pensamento de Catford, indicando a importância da equivalência, na tradução, com probabilidades próximas a 1. Para contestá-lo apresentamos, naquele momento, dez diferentes traduções do famoso poema de Li Bai, das quais nos propúnhamos, mais adiante, analisar três,

²¹⁷ CAMPOS, 1977, p. 122.

²¹⁸ Ibidem, p. 122.

além do próprio original. Agora, depois de termos trabalhado as características da poesia chinesa e de termos “ouvido” o testemunho de poetas tradutores desse tipo de poesia, inclusive o de António Graça de Abreu, um dos tradutores da obra de Li Bai, teríamos, em mãos, instrumentos para fazê-lo como ilustração de toda teoria que até aqui aprofundamos.

O original é um poema chinês clássico cuja forma é denominada de *jue ju*. Esse tipo de construção poética caracteriza-se por ser breve, apresentando quatro versos com cinco caracteres cada um. Cada caractere, na língua chinesa, tem uma pronúncia monossilábica, logo cada sílaba encerra um significado. Esse significado, imbuído da imagética e da sonoridade de seu significante, associa-se ao dos demais caracteres presentes no poema, compondo um todo harmônico. Em outras palavras, teríamos o que Ezra Pound²¹⁹ chama de “carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível”, dispondo de três meios principais: “fanopéia”, imagens; “melopéia”, sonoridade e “logopéia”, associações intelectuais ou emocionais.

Observemos, inicialmente, a transcrição fonética romanizada:

yù jiē yuàn

*yù jiē shēng bái lù
yè jiǔ qīn luó wà
què xià shuǐ jīng lián
líng lóng wàng qiū yuè*

Podemos perceber que a informação estética contida no original chinês manifesta-se, principalmente, num jogo sonoro, a “melopéia” assim chamada por Pound, com a presença de assonâncias, aliterações e contrapontos tonais. No primeiro verso, é o mesmo fonema vocálico /u/ que aparece na primeira e na última sílaba: “*yù jiē shēng bái lù*”. No terceiro verso, há a

²¹⁹ POUND, 2006, p.63.

repetição do fonema /i/ em todas as sílabas com exceção da primeira: “*què xià shuǐ jīng lián*”.

No quarto verso, o fonema /g/ é que se repete: “*líng lóng wàng qiū yuè*”.

Como a língua chinesa é uma língua de tons, também é possível perceber, nessa transcrição, que leva em conta a pronúncia mandarínica ²²⁰, hoje oficial da China, uma intenção no contraponto entre eles para produzir musicalidade. Os tons são quatro: o primeiro (-); o segundo (/); o terceiro (□); e o quarto (\). O terceiro é o mais longo; o quarto é o mais breve e o primeiro e o segundo têm uma duração média. Se observarmos os dois primeiros versos da transcrição, perceberemos uma distribuição tonal semelhante em ambos: breve, médio, médio, breve, no primeiro, e breve, longo, médio, médio, breve no segundo. Nota-se, também, que esses dois versos são iniciados e terminados com o mesmo tom breve. Já nos outros dois o contraponto é obtido por meio de uma oposição entre eles. Enquanto o terceiro é iniciado com um tom breve e terminado com um médio, o quarto, ao contrário, começa com um tom médio e termina com um breve. É importante, também, evidenciar que o tom longo só aparece duas vezes no poema, pois se percebe que a construção rítmica dele estaria na alternância de tons breves e médios.

Já a “fanopéia” e a “logopéia” manifestam-se nesse poema chinês, considerando, principalmente, o que François Cheng²²¹ argumenta. Esse sinólogo indica que os poetas da Dinastia Tang “procuraram tirar partido de certas virtualidades de uma língua de escrita ideográfica e de estrutura isolante”. Ele evidencia a preocupação daqueles poetas com a oposição entre “palavras plenas”, substantivos, adjetivos e verbos, e “palavras vazias”, pronomes, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc., estabelecendo um jogo de alternâncias, para tornar os versos mais vivos, e de elipses, para torná-los mais profundos. Notemos, na tradução literal do poema elaborada por Abreu, a

²²⁰ Provavelmente, Li Bai compôs utilizando o dialeto *mandarin*, falado na corte imperial, pois, segundo Antonio Graça de Abreu (1996, p.17), esse poeta chegou a ser nomeado secretário redator da Academia de Hanlin, que havia sido criada pelo imperador Xuanzong. Ramón Lay Mazo (1995) informa, também, que Li Bai esteve alguns anos a serviço do imperador Ming Huang e por isso teria freqüentado a corte.

²²¹ CHENG, 1995, p. 15.

presença maciça de substantivos, adjetivos e verbos, “palavras plenas” e a ausência de “palavras vazias”, principalmente, preposições. Essas elipses, segundo Cheng²²², engendram o “vazio” “entre os signos e atrás dos signos”, modificando “as implicações destes e, assim, a relação entre o homem e o mundo”. Uma relação expressa na “poética chinesa, pela combinação de dois termos: *qing* ‘sentimento interior’ e *jing* ‘paisagem exterior’”.

A ausência de um sujeito expresso e a presença de verbos não conjugados e não flexionados permitem que os substantivos acompanhados de adjetivos, “palavras plenas” funcionem, sintaticamente, tanto como sujeitos, como complementos verbais ou, ainda, como adjuntos adverbiais. Essa indefinição do sujeito possibilita, ainda, que ele interiorize elementos exteriores, dando abertura a várias interpretações do verso, ao mesmo tempo em que confere aos ideogramas a autonomia e a mobilidade que lhes é peculiar. Tomemos, por exemplo, o primeiro verso da quadra: “jade degraus nascer branca geada”. Podemos, por meio de deslocamentos sintáticos, extrair dele diferentes proposições: a branca geada nasce nos degraus de jade; os degraus de jade nascem na branca geada; dos degraus de jade nasce a branca geada; da branca geada nascem os degraus de jade. O mesmo é possível constatar nos demais versos do poema.

Cheng²²³ propõe a seguinte interpretação do poema:

A espera de uma mulher, durante a noite, diante das escadas da sua casa, espera longa e finalmente decepcionante; o seu amante não aparecerá. Por despeito, e também por causa da frescura da noite, ela retira-se para o seu quarto. Aí, através da cortina de cristal corrida, ela demora-se ainda, confiando à lua, tão próxima (pela sua claridade) e tão distante, a sua saudade o seu desejo.

Esse estudioso, por outro lado, aponta que “as palavras que descrevem sentimentos como solidão, decepção, despeito, saudade, desejo de reunião, etc., estão totalmente ausentes”. Ele adverte, também, que “o sujeito pessoal, tal como o quer a tradição poética, é omitido. Quem

²²² CHENG, 1995, p. 16.

²²³ Ibidem, p. 59

fala? Um ‘ela’ ou um ‘eu’?” Cheng²²⁴, então, busca nas imagens que constituem o poema o simbolismo chinês que levaria a esta compreensão:

Escadas de jade: residência de uma mulher. O jade evoca por outro lado apele macia e fina de uma mulher.

Orvalho branco: noite fresca, hora solitária, lágrimas. Variante erótica também

Meias de seda: corpo de mulher.

Cortina de cristal: interior do gineceu.

Ling long: (...) inicialmente evoca o barulho que fazia o tilintar dos pendentes de jade; seguidamente, é utilizada para qualificar objetos preciosos e cintilantes, e também os rostos de mulheres ou de crianças. Aqui permite uma dupla interpretação: uma mulher que olha a lua e a lua que ilumina o rosto da mulher. (...)

Lua de outono: presença longínqua e desejo de reunião (os amantes separados podem olhar a mesma lua; além disso, a lua cheia simboliza a reunião dos seres queridos).

Já Ramón Lay Mazo²²⁵, sinólogo mexicano de origem chinesa, faz outra interpretação do poema. Ele considera a “escada de jade” como a hierarquia do harém imperial, já que “jade” simbolizaria “mulher jovem e bela”. O “orvalho”, tradução preferida por esse autor, estaria congelado, simbolizando a frieza do “repúdio imperial”. O sujeito seria uma mulher, pela indicação das “meias de seda”, chorando, pois as suas lágrimas congeladas, “o orvalho”, teriam branqueado os degraus da “escada”. Ela desceria lentamente a escada, chegando ao seu quarto onde baixaria a cortina de cristal para contemplar “a lua outonal”. Segundo Mazo, as cortinas dos haréns imperiais na antiga China eram elaboradas com contas de cristal, do que ele deduz que essa mulher seria uma concubina que por sua beleza teria ocupado o lugar mais alto da “escada” ou do harém imperial. Com o passar do tempo, ela teria começado, aos poucos, a baixar de posto e com o seu pranto, umedecido a “escada”. A umidade teria se congelado com a frieza da indiferença do Imperador. A “lua” simbolizaria a beleza feminina e “outonal”, como a própria palavra o sugere. A “lua outonal”, conclui esse autor, além de

²²⁴ CHENG, p. 59 e 60

²²⁵ MAZO, 1995, p. 156-158.

simbolizar as lembranças de tempos felizes idos, também, conotaria a tristeza e o fim próximo de algo que se estima na vida.

Podemos, assim, perceber que a forma de construção de um poema chinês faz do seu leitor um interpretador e, portanto, de seu tradutor um “recriador”, o que nos leva a crer que nas línguas ocidentais, como a nossa, normalmente lemos para interpretar, enquanto na poesia chinesa interpretamos para ler. É, pensando assim, que vamos, em seguida, buscar em três traduções portuguesas desse poema de Li Bai, a identificação do sujeito que “amarra todas as escolhas de linguagem” na interpretação que seus poetas-tradutores fizeram dele.

Comecemos pela tradução de António Graça de Abreu, reescrevendo-a para facilitar o acompanhamento do nosso pensamento:

Lamento nos Degraus de Jade

Os degraus de jade
cobrem-se de geada branca.
O frio da noite
atravessa as meias de seda.
Baixa então
a cortina de pérolas de cristal
e, através do límpido painel,
enleia o olhar na Lua do Outono.

É possível perceber nessa tradução, com exceção da palavra água, a manutenção dos demais substantivos, ”palavras-cheias”, sugerindo a mesma profundidade do original. Alguns, no entanto, foram transformados em locuções adjetivas com a introdução da preposição “de”, “palavra-vazia”, definindo-se assim o núcleo de cada sujeito e de cada objeto e, portanto, a sintaxe e a semântica de cada verso. Os verbos, também, ”palavras plenas”, aparecem flexionados, todavia, trocados por ações semelhantes: ”nascer” foi substituído por ”cobrem-se”, dando um caráter reflexivo à ação; ”penetrar” por ”atravessa”, aprofundando mais a imagem, uma vez que atravessar é penetrar totalmente; ”retirar baixar” por apenas ”baixar”,

determinando uma única ação e “olhar” pela expressão “enleia o olhar”, enfatizando mais a atitude do sujeito. Apesar dessas trocas verbais, evidencia-se uma proximidade literal com o original, que tanto pode servir à interpretação de Cheng, a decepção da mulher à espera do amante; quanto à de Mazo, o sofrimento da concubina preterida pelo Imperador.

Quanto à forma dessa tradução, fica difícil, pela disposição dos versos, definir se teríamos uma quadra com versos bárbaros ou uma oitava com versos encadeados (*enjambement*), acentuando a cesura. Suponhamos que seja uma quadra. Não há uma métrica determinada como no original. Os efeitos sonoros, porém, obtidos na “língua-fonte”, traduzem-se em aliterações e nas assonâncias. No primeiro verso, a repetição do fonema /r/ nos encontros consonantais em “degraus”, “cobrem-se” e “brancas”; do fonema /g/ em “jade” e “geada” e dos vocálicos /a/ e /e/. No segundo verso, a repetição do fonema /s/ em “atravessa as meias de seda” e a alternância dos fonemas /a/ e /e/. No terceiro verso, é retomada a aliteração do /r/ em “cortina”, “pérola” e “cristal”. No quarto verso, a repetição das nasais /n/ e /m/ em “límpido”, “pained”, “enleia”, “na” e “outono”, dá-nos a sensação de prolongamento. No outono, temos o início das noites longas, tão longas quanto seria a “espera da amante” e o “sofrimento da concubina”. Também, ainda, nesse ultimo verso, o fonema /l/ se repete em “límpido”, “pained”, “enleia” e “Lua”, como no original “líng lóng”. O contraponto tonal não é trasladável, mas este é compensado pelo ritmo obtido por meio da alternância de tônicas e átonas. Por outro lado, se optarmos pela oitava, notaremos, no primeiro e no terceiro versos, rimas toantes: “jade” e “noite”, além de todo o efeito gerado pelo *enjambement*.

Quanto às imagens, percebe-se, nessa tradução, a relação entre o sujeito e o mundo, o *qing* e o *jing* de que nos fala Cheng. O “sentimento interior” do sujeito seria a mulher decepcionada com o amante que não virá ou a concubina desgostosa por ter sido preterida; a “paisagem exterior”, a lua outonal. Uma cena que se assemelha a um quadro onde nada é

estático. Tudo sugere movimento, substantivos e verbos. Os “degraus” conduzem; a “geada” e a “noite” são fenômenos naturais transitórios; as “meias de seda” transparecem o caminhar; a “cortina” abre e fecha; a “lua” passa por fases; o “outono” leva ao inverno. Os verbos intuem, também, deslocamento: “cobrem-se”; “atravessa”; “baixa”; “enleia”. Por outro lado, as interpretações dessa cena são estáveis: os “degraus” permanecem ali, denunciando a deceção da “amante” ou a tristeza da “concubina” decadente; a “geada” não se dissolve porque a noite é longa. Essa cena, vale ainda observar, é metonimicamente construída, porque o original e a tradução são metonimicamente construídos, tomando a parte pelo todo: “degraus” estão por escada; “meias de seda” estão por pernas e pernas por pessoa; “olhar” pelo sujeito. É uma relação de contigüidade entre as imagens emergidas do poema, que tiveram a sua origem nos ideograma que as geraram. É oportuno observar que, a imagem “meias de seda” dá ao poema, além da sugestão da figura feminina, todo um clima de sensualidade que pode ser exalado tanto pela “concubina” de Mazo, quanto pela “amante” de Cheng. A cena se prestaria para as duas. Esse erotismo sinestésico, propiciado pelo toque da seda nas pernas, coroa as duas sinestesias que, revestem, respectivamente, a primeira e a segunda parte do poema: “o frio da noite” e “o olhar na Lua do Outono”. Ambas se desdobram em um contexto antitético “noite”, escuridão e “Lua”, claridade, “geada branca”, “pérolas”, assim como seriam antitéticos o passado e o presente da “amante” e da “concubina”.

Tomemos agora a tradução de Gil de Carvalho:

Queixa das Escadas de Jade

Nas escadas de jade cresce
Ainda o branco orvalho,
O frio que toda a noite
Encharcou umas meias de seda.

Ela desce
A persiana de cristal
E contempla a Lua
— envidraçada — do Outono.

Nota-se, nessa tradução, já um distanciamento maior da literalidade. A forma é definida por duas quadras. São versos brancos com a predominância de *enjambement*, principalmente, na segunda quadra. A musicalidade, que é menos intensa, fica por conta, essencialmente, das assonâncias na primeira quadra, com a repetição dos fonemas: /a/ e /e/ no primeiro verso; /o/ no segundo verso e das ressonâncias do /a/ no terceiro verso e do /u/ no quarto. Na segunda quadra, é notável a ressonância do /a/ no terceiro verso e do /o/ no quarto. Os substantivos e os verbos mantêm, praticamente, a mesma carga semântica da tradução de Abreu, assim como a sintaxe. O elemento novo é a identificação do sujeito por meio do pronome “ela”. As metonímias reduzem-se a apenas uma: “meias de seda” que garante a sensualidade do poema. Surge uma nova imagem “lua –envidraçada– do Outono”, para sugerir a janela que separa o “sentimento interior” do sujeito da “paisagem exterior”. Nessa tradução, também, caberiam as versões de Cheng e de Mazo.

Finalizemos com a tradução de António Feijó:

A Escadaria de Jade

Do plenilúnio à doce claridade,
Formosa e moça, a Imperatriz subia
A grande escada artística de jade
Que o relento da noite humedecia.

A fímbria do vestido, que tocava
Muito de leve nos degraus sem fim,
Nesse beijo tenuíssimo igualava
A cor do jade à alvura do cetim.

O luar vagabundo e sonolento
Tinha invadido a câmara tranqüila,
E naquele imortal deslumbramento
A Imperatriz extática vacila...

Nas cortinas, as pérolas doiradas
Andavam num radiosso turbilhão,
Em diamantes enormes transformadas,
Disputando esse esplêndido clarão.

E no chão marchetado e reluzente,
Na inefável brancura do luar,
Parecia que andavam, doidamente,
As estrelas, em rondas, a dançar

Notadamente, o poema cresceu. A quadra com versos pentassílabos foi transformada em cinco quadras de versos decassílabos. A poética parnasiana evidencia-se na rigidez da forma: esquema de rimas soantes cruzadas e, em boa parte, ricas, resultando numa musicalidade impecável. Essa poética parece ser a escolha de Feijó para traduzir a informação estética do original chinês. Evidentemente, a sintaxe e a semântica dessa tradução diferem das duas anteriores. As versões de Cheng e de Mazo não caberiam mais nela. Agora não temos mais uma mulher desgostosa à espera do amante e nem uma concubina preterida pelo Imperador. Trata-se, sim, de uma “Imperatriz” que, ao contrário das duas mulheres anteriores, tem uma posição de superioridade: “subia a grande escada”, apenas umedecida pelo “relento da noite”. Não se fala em lágrimas, nem em gelo, nem em frio, nem em outono. Não é ela que contempla a Lua, mas o luar é que invade “a câmara tranqüila”. O sujeito está bem definido: a “Imperatriz”. Essa definição pode justificar o fato de se omitirem as “meias de seda”. A noite é o cenário para a Lua. A noite já não é mais escuridão, mas o clarão do “plenilúnio”.

Como é possível perceber, estamos diante de três diferentes traduções portuguesas de um único poema chinês que, ao mesmo tempo, sugere três diferentes interpretações, o que nos faz lembrar as palavras de Rónai de que “não existe tradução ideal de determinado texto”. Em todas, mesmo na de Abreu que está mais próxima da literal, a recriação foi inevitável. As escolhas de linguagem foram amarradas por um sujeito que criou o seu próprio espaço, um espaço híbrido onde linguagem e alteridade se relacionam nas fronteiras da tradução cultural. Esse trânsito do sujeito que tem seu ponto de partida numa língua ideogramática, alcança na linguagem ocidental o que Fabri chama de tradução da “não linguagem” ou “elemento não-

comunicável” nas palavras de Benjamin, sugerindo para Cheng a mulher a espera do amante; para Mazo, a concubina preterida pelo Imperador e para Feijó, a Imperatriz.

Para encerrar essa análise, gostaríamos de transcrever a versão desse famoso poema de Li Bai, feita pelo Profº Dr. Fernando Segolin, PUC-SP, durante a nossa exposição, no Encontro Regional da ABRALIC 2007.

No jade das escadas,
A brancura da neve.

Na seda das meias,
A umidade da noite.

No cristal das janelas,
O olhar dela.
No luar outonal.²²⁶

3.2.6 Camilo Pessanha: tradutor de poesia chinesa

No prefácio às *elegias chinesas* encaminhadas ao semanário *O Progresso* para serem publicadas, Camilo Pessanha deixou-nos um depoimento de muita valia sobre o seu percurso como tradutor desses poemas da Dinastia Ming. É por isso que neste tópico chegamos, finalmente, a Camilo Pessanha: tradutor de poesia chinesa.

Antes, porém, de “ouvirmos” o nosso poeta, vamos nos ater à questão levantada por Danilo Barreiros em *Camilo Pessanha sinólogo*: “mas, Camilo Pessanha tinha ou não conhecimento da língua escrita e falada para poder fazer traduções de Chinês para Português?”²²⁷

Barreiros²²⁸, nesse ensaio, abordar essa questão, procurando reconstituir o perfil de Pessanha como sinólogo. Esse estudioso deduz que o poeta possuía bons conhecimentos

²²⁶ SEGOLIN, Fernando. *Versão do poema de Li Bai: “Escada de jade”*. Manuscrito, gentilmente, a nós oferecido pelo autor em 24/07/07.

²²⁷ BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha sinólogo*. In: Revista de Cultura nº. 25ª. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 210.

²²⁸ Ibidem, p. 210-212.

sobre: a civilização chinesa, pelo prefácio que redigiu para o *Esboço crítico da civilização chinesa* de Moraes Palha; a História da China, por ter sido convidado a lecionar essa disciplina no Liceu de Macau; a arte chinesa, pela sua famosa coleção de peças sínicas e pela conferência sobre “Estética chinesa” proferida por ele; a literatura chinesa, pela conferência que fez a respeito desse tema no Grêmio Militar “cuja súmula, por ele redigida”, foi “publicada no semanário ‘O Progresso’ oito dias depois” e pelo prefácio às *elegias chinesas*, por expor “magistralmente as peculiaridades da poesia chinesa e os obstáculos à sua tradução”.

Quanto ao conhecimento da língua chinesa, escrita e falada, Barreiros argumenta que para advogar em Macau, Camilo Pessanha deveria entender o “cantonense”, língua que praticava, também, no convívio com os chineses, com a sua companheira e com as lições do amigo, o sinólogo José Vicente Jorge. Barreiros, por duas vezes, observa que Pessanha dominava “cerca de 3.500 caracteres” e que teria sido ajudado, por esse amigo, como ele mesmo admite, nas traduções das *elegias chinesas*.

Esse autor acrescenta que apesar de todas as dificuldades que envolvem a tradução da língua chinesa, muitas retratadas no prefácio às elegias, Camilo Pessanha “conseguiu verter para português que se saiba, três cartas, dois ensaios em prosa e oito elegias”. Esse admirador do poeta conclui, referindo-se às *elegias chinesas*, que o auxílio de José Vicente Jorge deve ter sido “indispensável para a tradução, mas que, sem a magia poética que lhe imprimiu a tradução resultaria chã e sem beleza”.

Abrimos aqui um parênteses para refletir sobre essas últimas palavras de Barreiros. Ele fala em “magia poética”. Magia implicaria transformação. Quando abordamos a tradução poética de Camilo Pessanha, estamos falando de um poeta tradutor. Seria muito ingênuo de nossa parte esperarmos que um poeta conseguisse se conter para não imprimir sua “magia poética” na tradução de poesias. Sobre essas marcas que o poeta deixa na tradução, é

interessante citar, ainda, a crítica que Barreiros faz a João Castro Osório, por ter publicado as *elegias* traduzidas, na revista “Descobrimento”, sem os originais em chinês.

Efectivamente essa tradução impregnada da poesia de Pessanha só pode ser devidamente apreciada por quem conheça as duas línguas pelo confronto entre os textos chinês e português, como a primeira publicação.²²⁹

Podemos extrair dessa observação de Danilo Barreiros a frase “tradução impregnada da poesia de Pessanha”. Essa afirmação vem, oportunamente, ao encontro da nossa tese e, especialmente, do nosso último capítulo, no qual tentaremos estabelecer relações entre a *Clepsydra* e as *elegias* traduzidas.

Como genro de José Vicente Jorge, Barreiros, pelas informações que obteve do sogro, com quem conviveu durante 13 anos, permitiu-se concluir:

ter o Poeta um profundo conhecimento teórico da língua chinesa, na sua estrutura geral e falada, na sua modalidade simples e vulgar e que, quanto à língua escrita, aprendeu um razoável número de caracteres todavia não suficiente para traduzir, sem auxílio, textos eruditos, pelo que recorria à cooperação de peritos competentes, como sucedera com as *Elegias*, as composições em prosa e outras traduções nunca publicadas e cujo paradeiro se ignora.²³⁰

Percebemos pelas colocações de Danilo Barreiros, que Camilo Pessanha não teria se aventurado na tradução das *elegias*. Além de ter conhecimentos da cultura chinesa, esse poeta soube calçar-se da ajuda de um incontestável sinólogo, José Vicente Jorge.

Quanto a essa ajuda de José Vicente Jorge nas traduções, Camilo Pessanha, no prefácio às *elegias*, faz questão de evidenciá-la:

Finalmente, nada confiando nos recursos próprios – imperfeitas noções de simples estudioso amador, adquiridas ao acaso das horas vagas –, submeti o trabalho à censura do meu velho amigo e querido mestre sr. José Vicente Jorge, que tão distintamente dirige em Macau os serviços do expediente

²²⁹ BARREIROS, 1995. p. 217.

²³⁰ Ibidem, p. 215.

sínico. O ilustre sinólogo não só me fez o favor de emendar em alguns pontos a tradução, aproximando-a mais da intenção original, mas forneceu-me ainda, espontaneamente, grande cópia de notas elucidativas - as mais valiosas de entre as que acompanham cada composição, e sem as quais, como o leitor verificará, por exacta que fosse a versão, a inteligência dos textos (mesmo sob o ponto de vista puramente estético) ficaria deficiente.²³¹

Como vemos, nessa declaração, Camilo Pessanha, atribui ao amigo, além da revisão da própria tradução, as “notas elucidativas”. Essa importância dada às notas denota o peso que o elemento cultural tem na prática tradutória de Pessanha. Ao lê-las, é possível notar que o nosso poeta tradutor se preocupou em manter nas traduções das *elegias*, os nomes próprios que indicam, principalmente, rios e cidades.

Conforme dissemos no início deste tópico, Pessanha deixou gravado, nesse prefácio, o testemunho do seu processo de tradução dos poemas chineses. Como a tese que vem orientando este nosso trabalho é que o tradutor tenha deixado marcas do seu fazer poético nas suas traduções, transcrevemos abaixo um excerto²³² do texto como uma de suas fundamentações:

Traduzi literalmente, - tanto quanto a radical diferença entre o génio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não suprimir nenhuma das idéias contidas no original, por adjetiva e acessória que fosse, — embora tendo por vezes de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmo e a relativa simetria de forma que eu desejaria dar à tradução de cada quadra chinesa, na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses. Menos ainda acrescentei fosse o que fosse, no intuito de relevar pormenores, ou com a preocupação de falsos exotismos. Isolei a tradução de cada um dos versos, e dentro dela conservei, nos limites do possível, às idéias e símbolos a ordem original. Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exactidão o que era trasladável – o elemento substantivo ou imaginativo; — porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas européias não dispõem), é absolutamente inconversível.²³³

²³¹ PESSANHA, Camilo. Literatura Chinesa. In: *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In: PIRES, Daniel (org.) Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 182-183

²³² O texto completo do Prefácio às *elegias* encontra-se nos anexos deste trabalho.

²³³ PESSANHA, 1992, p. 182

Embora tivesse declarado sua preocupação com a fidelidade ao texto original: “traduzi literalmente”, Pessanha abre espaço para a “recriação”: “tanto quanto a radical diferença entre o génio das duas línguas o permite”. E, ainda, prossegue: “busquei trasladar com exatidão o que era trasladável”. Nota-se que ao buscar “o que era trasladável” houve uma escolha do objeto e é nessa escolha que Pessanha teria deixado suas marcas. Além do mais, se há a busca do “trasladável”, é porque no objeto haveria o “intrasladável”.

Há outro aspecto, no entanto, que está presente nesse excerto, a respeito da percepção da sonoridade da língua chinesa nas *elegias*: “o elemento sensorial ou musical”. Esse elemento nos remete a uma questão que nos inquieta desde o início da nossa pesquisa: a sonoridade das *elegias*, que, certamente, motivou a escolha de Pessanha, teria partido de uma leitura delas no dialeto em *cantonês* ou no “pequinês”? Como vimos, em Macau, a língua chinesa falada era o *cantonês*, mas, por outro lado, os autores das *elegias*, provavelmente, teriam partido do *pequinês*. O que fundamenta essa nossa suposição sobre a autoria é que, conforme trabalharemos mais adiante, ao falarmos sobre o panorama, histórico e literário da China na época dos *Mings*, as famílias abastadas preparavam seus filhos para os exames do Estado e os mais difíceis eram realizados em Pequim, sendo uma das provas decisivas a composição e criação poética, certamente no *mandarim*. Logo, se essas provas eram realizadas em Pequim, certamente, lá se concentravam os poetas da época.

Partindo-se, então, da premissa de que os poetas das *elegias* tinham por base o dialeto de Pequim para compô-las, o *mandarim*, a sonoridade das *elegias* no *cantonês* seria bem diferente, pois, como já vimos, a escrita chinesa é a mesma em toda a China, mas os dialetos muito diferentes. Para Camilo Pessanha os ideogramas eram os mesmos, mas todo o jogo sonoro das *elegias* seria outro?

Bem, vamos levantar, a partir dos poucos dados de que dispomos sobre essa questão, alguns indicadores que possibilitam a dedução de que Pessanha, além da provável leitura em

cantonês das *elegias*, teria tido a oportunidade de ouvi-las em pequinês. Seu locutor, nesse caso, teria sido o seu grande colaborador José Vicente Jorge. Vamos relatar algumas evidências que sobressaem das entrelinhas. No prefácio às *elegias*, Pessanha faz uma segunda menção à ajuda do amigo:

Ainda o meu excelente amigo quis ter a benevolência de substituir, em todo esse meu inábel lavor a ortografia das palavras chinesas romanizadas (isto é, escritas foneticamente em caracteres latinos), — as quais no manuscrito original estavam conformes à pronúncia cantonense —, trasladando-as para pequinense — a língua mandarínica —, em que são geralmente conhecidas pelos europeus. Dessa diferença resulta que, mantendo-se-lhes a forma primitiva, por mim adotada para exclusivo uso próprio (pois nunca pensara em dar à publicidade; pelo menos tão cedo, estes ensaios), palavras que o leitor porventura esteja acostumado a ver (e algumas decerto, especialmente entre os nomes corográficos, lhe não serão estranhas) ser-lhe-iam irreconhecíveis.²³⁴

Pessanha informa que Jorge teria trasladado as palavras para o “pequinense – a língua mandarínica —, em que são geralmente conhecidas pelos europeus”. Parece ficar claro que o amigo teria feito a leitura em mandarim das *elegias*. Conhecimento, esse sinólogo teria, pois da sua biografia, escrita por Pedro Barreiros²³⁵, destaca-se: “para além dos dialetos *cantonense* e *pequinense*, tinha um conhecimento perfeito das línguas portuguesa, inglesa e francesa.”

Existe, no entanto, outra frase de Pessanha que poderia contradizer o que afirmamos, há pouco, sobre os poetas das *elegias* terem-nas escrito a partir do mandarim. Essa contradição pode ser notada quando o poeta informa: “as quais no manuscrito original estavam conformes à pronúncia cantonense”. Manuscritos originais, escritos por quem? No entanto, adiante, o poeta acrescenta: “mantendo-se-lhes a forma primitiva, por mim adotada para exclusivo uso próprio (...) ser-lhe-iam irreconhecíveis”. Deduzimos, portanto, que a transcrição romanizada

²³⁴ PESSANHA, 1992, p. 182.

²³⁵ BARREIROS, Pedro. Introdução. In: *Notas sobre a arte chinesa*. 2^a ed. Inst. Cultural de Macau, 1995. p. 10.

a partir do *cantonês* teria sido feita, possivelmente, por Camilo Pessanha. O notável é que, mesmo que não tenham sido escritas a partir do *mandarim*, da transcrição fonética das *elegias*, partindo deste dialeto, emerge toda uma musicalidade poética, a qual demonstraremos no momento em que fizermos a análise delas.

Voltando ao tema deste capítulo cujo enfoque seria toda a complexidade que envolve a tradução de poesia chinesa, vamos agora destacar as dificuldades que o nosso poeta teria sentido ao traduzir poesia chinesa.

Ele cita, no prefácio das *elegias*, uma frase dita por H. Giles “que toda a composição poética chinesa é para o tradutor uma noz de casca dura”²³⁶. Nesse mesmo texto Pessanha insiste na complexidade de se traduzir poemas chineses por remeterem à história e à literatura chinesa:

Uma das mais flagrantes características da poesia chinesa, e sem dúvida, o mais difícil obstáculo à sua cabal exegese pelos ocidentais, está nesse gosto exagerado pela alusão histórica ou literária, que numerosas passagens, e, até, poemas inteiros, tenham duplo sentido, – um superficial e directo e o outro referido ou simbólico, erudito e profundo. Claro que, em tais condições, o tradutor que não esteja aparelhado com uma vasta cultura sinológica, navega em permanente risco de soçobrar de encontro a invisíveis, traiçoeiros cachopos.²³⁷

Ao falar do “mais difícil obstáculo”, Pessanha alerta sobre o duplo sentido que os poemas chineses possam ter: “um superficial e directo e outro referido ou simbólico, erudito e profundo”. Seria na busca por esse “segundo sentido” que, certamente, esse poeta acaba deixando as suas marcas na tradução.

²³⁶ PESSANHA, 1992, p. 184

²³⁷ Ibidem, p. 183.

3.2.7 Dinastia Ming: um breve panorama histórico e literário

Nesse mesmo prefácio que acabamos de citar, no tópico anterior, Camilo Pessanha menciona a época em que as *elegias* teriam sido escritas: “Começarei por uma minúscula antologia de dezessete elegias da dinastia *Ming*”²³⁸. Antes de iniciarmos a análise delas, achamos conveniente contextualizá-las, apresentando um breve panorama histórico e literário da época dos *Mings*.

Pelo que se tem de conhecimento, governaram na China várias dinastias até o advento da república em 1911. A Ming foi a penúltima delas. Sua permanência no poder data de 1368 a 1644 da era cristã, época marcada por um expressivo intercâmbio comercial e cultural entre aquele império e a Europa. Francis G. Kenneth²³⁹, em *A literatura da China*, evidencia a importância dos jesuítas nas trocas culturais que ocorreram durante essa dinastia.

Os *Ming* teriam vivido um tempo de muita glória e fartura. Alexander Chung Yuan Yang, em *História da China*, relata que “esta época ficou famosa pelas suas grandes expedições marítimas, que revelam a superioridade técnica da China no princípio do século XV e o seu avanço sobre Portugal e Espanha, cujos navios só empreenderão longas viagens nos últimos anos daquele século”²⁴⁰. Jonathan D. Spence, em sua obra *Em busca da China Moderna*, da mesma forma, comenta que, já nos últimos anos de poder dessa dinastia, o império da China se destacava no mundo pela sua grandiosidade:

“No ano de 1600, o império da China era o maior e mais sofisticado de todos os reinos unificados da Terra. A extensão de seus domínios territoriais não tinha paralelo, numa época em que a Rússia estava apenas começando a unificar-se como país, a Índia estava fragmentada entre mongóis e hindus e uma cruel combinação de doenças infecciosas e conquistadores espanhóis havia prostrado os outrora grandiosos impérios do México e do Peru. E a população da China, cerca de 12 milhões de pessoas, era de longe maior que a de todos os países da Europa juntos.”²⁴¹

²³⁸ PESSANHA, 1992, p. 181.

²³⁹ KENNEDY, Francis G. *A Literatura da China*. Lisboa: Editora Arco [s.d.], p. 91.

²⁴⁰ YANG, Alexander Chung Yuan. *História da China*. [s.n.t.], p. 64.

²⁴¹ SPENCE, Jonathan D. *Em busca da China moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 27.

A essa grandiosidade do império chinês, segundo Spence²⁴², somava-se uma pomposidade e uma estrutura burocrática “firmemente estabelecida”. Em Pequim, com destaque à Cidade Proibida, ficavam, além do que podemos chamar de corte, “os estudiosos e acadêmicos mais graduados que aconselhavam o imperador em questões de ritual, escreviam as histórias oficiais e supervisionavam a educação das crianças da família imperial”. Nas quinze províncias em que o país estava dividido, figuravam os respectivos governantes, seguidos dos prefeitos, magistrados, policiais e coletores de impostos. Spence nos lembra de que esses coletores “arrancavam um fluxo regular de receita dos lavradores da China”. Ainda, nessas províncias, se destacava “um grupo de funcionários conhecidos como censores” que “zelava pela integridade da burocracia, tanto na província como em Pequim”. No que se refere às cidades e às aldeias, a arquitetura era modesta, mesmo a dos templos, “porém, esse perfil arquitetônico de baixa estatura não significava uma ausência de riqueza ou de religião”. Já naquela época era marcante a presença de templos budistas, taoístas, além de algumas mesquitas e sinagogas.

Socialmente, naquele período, era possível distinguir duas camadas: a dos que viviam nas grandes cidades e a dos que povoavam as cidades menores e as aldeias. Segundo Spence, ficava difícil fazer uma “distinção entre cidade e campo na China (...), pois áreas suburbanas de agricultura intensiva ficavam logo do lado de fora, e às vezes no interior, das muralhas das cidades” e havia um intercâmbio entre artesãos e lavradores, conforme as necessidades²⁴³. Os ricos eram os grandes proprietários de terras e os que ocupavam cargos de destaque na burocracia. Eles viviam luxuosamente e consumiam as iguarias consideradas mais finas e exóticas. Eram muito cultos. Esse historiador faz um retrato interessante da educação dessa classe social, no qual é possível perceber a ênfase dada à poesia:

²⁴² SPENCE, 1996, p. 27-32.

²⁴³ Ibidem, p. 32.

ela era rigorosa e demorada para os meninos das famílias abastadas, apresentando-os aos ritmos do chinês clássico por volta dos seis anos de idade. Depois disso, eles continuavam seus estudos, nas escolas ou com professores particulares, todos os dias, decorando, traduzindo e fazendo exercícios até que, aos vinte e muitos ou trinta e poucos anos, estivessem prontos para prestar os exames do Estado. O sucesso nesses exames, cuja escala de dificuldade crescia a partir dos que eram realizados localmente até os que ocorriam em Pequim, supostamente sob a supervisão do próprio imperador, abria o caminho para os lucrativos cargos burocráticos e para um imenso prestígio social. As mulheres estavam legalmente impedidas de prestar os exames de estado, mas as de boa família muitas vezes aprendiam a escrever poesia clássica com seus pais ou irmãos, e as cortesãs nos bairros de prazer das cidades eram com freqüência bem treinadas em poesias e canções, técnicas que aumentavam os seus encantos aos olhos de seus cultos clientes do sexo masculino.²⁴⁴

António Graça de Abreu ao prefaciar o livro *Poemas de Li Bai*, relata que esses exames já eram realizados desde a dinastia *Tang* e permaneceram até a República em 1911. Ele acrescenta, ainda, que “uma das provas decisivas era a composição e criação poética, o que levava mandarins, letrados, ministros a serem necessariamente poetas”. Abreu, também, destaca que “quase todos os quantos sabiam ler, escreviam poemas, por isso nos *Poemas completos da Dinastia Tang* encontramos textos de imperadores e concubinas, príncipes e bonzos, alquimistas e cortesãs, generais e prostitutas.”

A respeito da cultura na época dos Ming, Spence declara: “por volta de 1600, a vida cultural da China estava em um estado de efervescência que poucos países podiam igualar, ou nenhum”²⁴⁵. Havia lá dois tipos de leitores, conforme retrata esse autor: um público das cidades menores interessado em contos e novelas populares e um público das cidades maiores interessado em romances. Spence até tece um paralelo entre obras de destaque das literaturas européia e chinesa:

“Não houve nenhum dramaturgo chinês do mesmo alcance que Shakespeare, mas na década de 1590 Tang Xianzu estava escrevendo peças de amor juvenil frustrado, conflitos familiares e dissonância social que

²⁴⁴ SPENCE, 1996, p. 30

²⁴⁵ Ibidem, p.28.

eram, em cada detalhe, tão ricas e complexas quanto *Sonho de uma noite de verão* ou *Romeu e Julieta*. E embora não houvesse um equivalente preciso para Miguel de Cervantes, cujo *Don Quixote* viria a tornar-se uma obra essencial da cultura ocidental, foi na década de 1590 que se publicou a mais apreciada novela de busca religiosa e aventura picaresca da China, *A viagem para o Oeste*. O herói central dessa novela, um macaco malicioso com traços humanos que acompanha o herói, um monge, em suas viagens cheias de ação para a Índia, em busca de escrituras budistas, é até hoje uma peça fundamental da cultura popular da China.”²⁴⁶

Spence complementa que havia nessa mesma época “uma profusão de obras significativas” produzidas por “ensaístas, filósofos, poetas da natureza, pintores de paisagens, teóricos religiosos, historiadores e estudiosos da medicina”.²⁴⁷ Toda essa profusão devia-se, principalmente, ao fato da impressão de livros com blocos de madeira ter se desenvolvido desde o século X, conforme já mencionamos.

Ao estudarem a literatura dessa época, Lu Kanru e Feng Yuanjun, em *Breve história da literatura clássica chinesa*, dividem esse período em “Os primórdios da Dinastia Ming”²⁴⁸ e “A Dinastia Ming tardia”²⁴⁹.

Do primeiro período²⁵⁰, esses autores começam apontando o significativo desenvolvimento do drama e da ficção. Segundo eles, foram produzidas óperas acompanhadas por música, conhecidas por *zhuangqi*. Eles destacam : *A História de Pi Pa* de Gao Zecheng; *O Alfinete de Cabeça de Espinho* de Zhu Quan; *O Coelho Branco* de autoria desconhecida; *A Câmara Solitária* de Shi Hui e *Morte de um Cão* de Xu Cheng. “Todas estas peças têm uma mensagem positiva, porque louvam a constância dos apaixonados, atacam os casamentos arranjados, os crimes dos terratenentes e tiranos e apregoam amor fraternal”. Foram, também, escritas novelas: “as mais importantes seriam: *À Beira de Água* e o *Romance dos Três Reinos*”. A primeira , uma narrativa popular, teria sido recuperada por Shi Naian. A segunda,

²⁴⁶ SPENCE, 1996,p. 28-29

²⁴⁷ Ibidem, p. 29

²⁴⁸ KANRU, Lu; YUANJUN, Feng. *Breve história da Literatura Chinesa*.1.ed. Beijing: Edições em Línguas Estrangeiras, 1986, p. 80.

²⁴⁹ Ibidem, p. 90.

²⁵⁰ Ibidem, p. 80-89.

também popular, reelaborada por Luo Guanzhong. Quanto à poesia desse período, Kanru e Yuanjun afirmam que os melhores poetas da dinastia Tang foram tomados como modelos. Eles destacam o trabalho de Feng Weimin que, em seus poemas, mostrava um “grande interesse pela vida rural”, utilizando “uma linguagem comum, fresca, cheia de vida e concisa”.

Do segundo período²⁵¹, Kanru e Yuanjun indicam o “desenvolvimento do drama e as excelentes composições líricas e histórias”, que fazem dessa época uma das “mais florescentes da literatura”. Destacam-se duas novelas: *A Peregrinação ao Oeste* de Wu Chengen e *Jin Ping Mei* de autoria desconhecida. Na primeira, “Chengen apresenta as profundas contradições da sociedade da época (...) uma forte sátira social e crítica social mescladas com humor”. Na segunda “podemos ver os empreendimentos levados a efeito pelos mercadores da dinastia Ming, as relações entre o povo das cidades e as outras classes e a decadência e crueldade dos ricos e poderosos”. Mais tarde, o conteúdo das peças deixa de ser popular, destinando-se ao público erudito. Os dois escritores, ainda, evidenciam nessa fase as baladas para tambor e violino, “combinação de recitações e de canto” e as “*xiaoqu*”, canções populares que, em sua maioria, tratavam de “temas amorosos” dotados de uma “linguagem simples e intimista”.

Como se vê, o nosso intuito não foi aprofundar a história e a literatura da época, no entanto, por meio desse breve panorama extraído do trabalho desses estudiosos, divisamos um pouco do contexto histórico de uma dinastia pujante como teria sido a Ming e as tendências literárias da época. Dessa forma, podemos situar nela as *elegias* traduzidas por Camilo Pessanha e entender a exaltação à pátria tão presente nelas.

Uma vez que já temos, também, uma visão de poesia chinesa, vamos, no próximo capítulo, proceder à análise das *elegias*. Admitimos que nos demoramos para chegar ao

²⁵¹ KANRU e YUANJUN, p. 90-97.

corpus, propriamente dito. No entanto, por se tratar de um trabalho, envolvendo duas línguas tão distantes, tivemos que nos prolongar na parte teórica, para além de fundamentar o que entendemos por tradução de poesia, poder apresentar uma visão da língua e da poesia clássica chinesa a fim de instrumentalizar a nossa análise.

4. ANÁLISE DAS ELEGIAS E DOS PROCEDIMENTOS DE TRADUÇÃO DE CAMILO PESSANHA

Neste capítulo, pretendemos fazer uma análise das oito *elegias* chinesas a fim de identificarmos os procedimentos de Camilo Pessanha ao traduzi-las, assim como a leitura que esse poeta-tradutor faz das mesmas. Partiremos da transcrição fonética que realizamos desses poemas chineses, utilizando o sistema de romanização *pinyin*, e das possíveis traduções de cada ideograma que buscamos, “palavra por palavra”, nos dicionários constantes na nossa bibliografia²⁵², processo este que tem sido usado por uma boa parte dos tradutores ocidentais de poesia chinesa. Em seguida, tomaremos as traduções de Camilo Pessanha, evidenciando, metodologicamente, as escolhas desse poeta que, numa atitude de recriação, propiciada, possivelmente, pelo seu fazer poético e pelas diferenças existentes entre língua-fonte, chinês, e língua-meta, português, acabaria estabelecendo uma nova poesia, objeto de nossa análise.

Não caberia aqui buscar a metodologia que Pessanha teria utilizado para traduzir as “elegias”. No entanto, por curiosidade, podemos fazer algumas inferências sobre ela, a partir de indícios deixados por esse poeta em alguns de seus depoimentos:

- ele teria partido de uma tradução literal: “Traduzi literalmente, — tanto quanto a radical diferença entre o génio das línguas o permite.”²⁵³;
- ele teria tido acesso a um dicionário: “Basta abrir um dicionário sino-europeu, ordenado foneticamente, para se verificar que qualquer desses sons, ainda proferido no mesmo tom, [...] tem inúmeras significações, as mais diversas e as mais opostas.”²⁵⁴;
- ele teria usado o sistema Wade-Giles para a tradução literal das elegias. Esse sistema de romanização da língua chinesa, baseado no *Mandarin*, foi publicado por volta de 1892 e o

²⁵² Na falta dicionário Chinês-Português que atendesse às nossas necessidades, recorremos aos de tradução inglesa. Para não fazermos uma “tradução da tradução”, achamos por bem manter os significados “palavra por palavra” em inglês, passando para o português apenas quando necessário na análise.

²⁵³ PESSANHA, 1992, p. 182.

²⁵⁴ Ibidem, p. 162

método foi refinado, em 1912, por Herbert Allen Giles, um diplomata na China.²⁵⁵ Esta nossa suposição parte do fato de Pessanha, nas notas que acompanham as *elegias*, mencionar o *Dicionário Giles*²⁵⁶ e, também, da referência feita por ele ao mesmo dicionário no prefácio que acompanha as traduções a serem publicadas no periódico *O Progresso*: “o eminent professor da Universidade de Cambridge, H. Giles, antigo cônsul em Ningpo e autor de um conhecidíssimo dicionário monumental”²⁵⁷.

Devido à escassez de fontes quanto às informações culturais a respeito das “elegias” traduzidas, procuraremos nos basear nessas notas, cuidadosamente elaboradas por Pessanha, auxiliado pela significativa contribuição de seu amigo sinólogo, José Vicente Jorge, como o poeta mesmo declara:

O ilustre sinólogo não só me fez o favor de emendar em alguns pontos a tradução, aproximando-a mais da intenção original, mas forneceu-me ainda, espontaneamente, grande cópia de notas elucidativas — as mais valiosas de entre as que acompanham cada composição, e sem as quais, como o leitor verificará, por exacta que fosse a versão, a inteligência dos textos (mesmo sob o ponto de vista puramente estético) ficaria deficiente.²⁵⁸

Vicente Jorge, conforme já comentamos, teria feito, também, a transladação das elegias para a pronúncia “pequinense”, declaração feita pelo próprio Pessanha.²⁵⁹

Quanto à transcrição fonética dos ideogramas, vale enfatizar que esse procedimento além de facilitar a busca de traduções em dicionários (*chinês-inglês*), como já mencionamos, possibilita a leitura das informações sonoras do texto original. Já na “tradução palavra por palavra” podem ser percebidas as informações sintáticas e semânticas, próprias da poesia clássica chinesa. E, tendo em mãos as várias traduções de cada ideograma, é possível estudar as escolhas do poeta-tradutor, assim como a leitura feita por ele desses poemas chineses.

²⁵⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Wade-Giles>. A Internet foi a única fonte para conseguirmos essa informação.

²⁵⁶ PESENHA, 1992, p.188, 190, 191, 202.

²⁵⁷ Ibidem, p.183-184.

²⁵⁸ Ibidem, p.183

²⁵⁹ Ibidem, p. 184

Antes de começarmos a análise, propriamente dita, gostaríamos de nos deter no termo *elegia*. Desde o início deste nosso trabalho, temos falado em *elegias*, termo que nos foi legado por Camilo Pessanha para definir os poemas chineses traduzidos por ele: “elegias pelo acento de dorida melancolia que a todas domina”²⁶⁰. Como este capítulo se propõe a fazer uma análise deles, achamos oportuno buscar a conceituação de *elegia* em alguns dicionários de literatura.

Massaud Moisés²⁶¹, em *Dicionário de Termos Literários*, considera que essa palavra tenha sido originada do latim *elegia* e do grego *elegéia*, significando canto fúnebre, uma vez que *élegos* significaria “prantos”. Ele vê como plausível a hipótese de remontar a um étimo armênio (*elegn*, *elegneay*), que significaria bambu, ‘flauta de bambu’. “A forma *élegos*, raiz de *elegia*, consistiria na transcrição helênica daquele vocábulo e designaria a flauta que acompanhava os cantos de luto e tristeza”, adquirindo uma vinculação “à idéia de lamento e pranto”.

Já Harry Shaw²⁶², em seu também *Dicionário de Termos Literários*, não traz a origem nem a etimologia de *elegia*, mas ratifica a idéia de “um poema triste, melancólico, em especial um canto fúnebre ou lamento pela morte de alguém”. Segue esse autor lembrando que o adjetivo elegíaco sugeriria “uma expressão de pena e desgosto”.

Demétrio Estebánez Calderón, em sua obra de mesmo nome das duas anteriores, dá uma origem grega ao termo, significando “lamentacion”. Esse autor prossegue, abordando a temática das elegias:

podían responder o bien a um sentimiento de tristeza por la muerte de una persona o por una calamidad pública (una guerra, una derrota, una

²⁶⁰ PESSANHA, 1992, p. 181.

²⁶¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix , 2004, p. 137-138.

²⁶² SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p.163

*catástrofe natural, etc.), o bien podían centrar-se em la exaltación patriótica o em ena evocación amorosa, ya fuera gratificadora o de desengano.*²⁶³

Hênio Tavares, em *Teoria Literária*, conceitua: “podem ser consideradas elegias as composições que traduzem um estado de desalento em geral, ou sentida melancolia. Composições dessa natureza são verdadeiros poemas elegíacos”²⁶⁴.

Se observarmos as *elegias* traduzidas por Camilo Pessanha, perceberemos nelas um “lamento” entremeado de “desgosto”, “melancolia”, “tristeza”, “ pena”, “pranto”, significados sugeridos por esses teóricos e, ainda, uma “exaltação patriótica” de que nos lembra Calderón. Podemos destacar um ou dois versos de cada uma em que esses sentimentos se apresentariam mais acentuados.

Na primeira *elegia: Ascensão ao Miradoiro do Kiang*²⁶⁵, percebe-se, no primeiro verso da primeira quadra, o “lamento” do sujeito ao ver um lugar que no passado fora importante, agora abandonado: “Este altíssimo torreão abandonado foi outrora célebre”. Ainda, nessa quadra, nota-se, no terceiro verso, uma “exaltação patriótica” na figura do “rei”: “Defendia-o, como insuportável fosso, a virtude do rei... Eram supérfluos os circundantes canais”. O poema é concluído com um sentimento de “desgosto” de “mágoa”, na evocação do “pavilhão novo” no último verso: “Pavilhão novo, pavilhão novo! de pungentes mágoas milenárias”.

Na segunda *elegia: À noite no Pego-Dragão*²⁶⁶, da mesma forma, ouve-se esse canto de “lamentação” no emprego da palavra “saudades” no último verso: “Embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me, do Kiang Pei e do Kiang-nan”. Essa mesma “saudade” nos sugeriria uma “exaltação à pátria” deixada para trás pelo “eremita”.

²⁶³ CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literários*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 307-308

²⁶⁴ TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991, p. 282.

²⁶⁵ PESSANHA, Camilo. *China. Estudos e Traduções*. Lisboa: VEGA, Gabinete de Edições, 1993, p. 81.

²⁶⁶ Ibidem, p.83.

Na terceira *elegia: Sobre o terraço*²⁶⁷, a palavra “lamentoso” é usada no terceiro verso da primeira quadra: “Já sopra a nona lua o vento lamentoso” para, possivelmente, revelar, no terceiro verso da segunda quadra, o mesmo “lamento” do sujeito pelo seu exílio: “Desterrado da pátria e sem notícias dela.”. A “exaltação à pátria” também aparece no último verso em que o sujeito parece, continuamente, se lembrar da sua pátria: “Para essas bandas volvo de contínuo os olhos”.

Na quarta *elegia: Em U-Ch'Ang*²⁶⁸, o sujeito lírico, também, “lamentaria” desgostoso a sua solidão na cidade de U-Ch'Ang como podemos ver no último verso da primeira quadra: “— Sozinho, na cidade de U-Ch'Ang”. Aqui a “exaltação à pátria” estaria nas lembranças da “casa paterna” como indicaria o primeiro verso da segunda quadra: “E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna”. “Casa paterna” carregaria em si a idéia de patriarcal, conotando raízes e, portanto, pátria.

Na quinta *elegia: Evocações do passado*²⁶⁹, o sujeito, da mesma forma, “lamentaria”, nos dois últimos versos da segunda quadra, sua solidão por sentir-se “forasteiro” no presente, pois o passado ora é esvaecido pelo “abandono”: “Deste abandono, — só eu penetro bem a essência, / — Do Kiang à borda, desgarrado e triste.”

Na sexta *elegia: Fantasia da Primavera*²⁷⁰, o sujeito, no terceiro verso da quadra, manifestaria, ao ver “as ruínas do palácio real”, um ar “melancólico”: “Oh se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de Ch'u”, ao mesmo tempo em que “lamentaria” a sua pátria que deixou distante, sonhando com o momento da volta, como notamos no último verso: “As flores soltas me fizessem cortejo, à despidida, no regresso à pátria!”.

²⁶⁷ Ibidem, p.85.

²⁶⁸ PESSANHA, 1993, p. 87.

²⁶⁹ Ibidem, p. 89.

²⁷⁰ Ibidem, p. 91.

Na sétima elegia: *Soledade*²⁷¹, o sujeito, ainda, transpareceria o seu “lamento” de exilado, como vemos no segundo verso da primeira quadra “Mas dói-me ao recordar vozes amigas”. Poderíamos, nesse verso e no seguinte: “Sim, gême o verdelhão, — mas em país de exílio”, ainda, notar a “exaltação à pátria” na recordação que o sujeito tem de “vozes amigas”, estando “em país de exílio”

Na oitava e última elegia, o próprio título já demonstraria essa idéia de “lamentação”: *Queixumes das esposas do “Hsiang”*²⁷². No último verso da segunda quadra, o “pranto” está presente: “Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas”.

Como vemos esses poemas chineses traduzidos por Pessanha carregam em si uma conotação de “lamentação” própria de uma temática pertinente às *elegias*, além da maioria deles expressar um estado de “exaltação à pátria”.

Quanto à estrutura formal da *elegia*, Moisés²⁷³ destaca que ela é caracterizada pelo emprego de versos hexâmetros de seis pés e pentâmetros de cinco pés. Shaw²⁷⁴ lembra que o adjetivo “elegíaco” qualificaria também um verso “hexâmetro dactílico seguido dum pentâmetro”. Ele, também, afirma que “a quadra elegíaca é formada de versos pentâmetros jâmbicos”. Ainda, quanto ao aspecto formal, Calderón²⁷⁵, do mesmo modo, fala em versos hexâmetros e pentâmetros. Toda essa classificação formal das *elegias*, observada por esses autores, não encontraria equivalência na escrita poética chinesa, uma vez que os ideogramas seriam monossilábicos e tônicos, não permitindo ao poeta um ritmo baseado em alternâncias de sons tônicos e átonos. A alternância verificável seria a do *contraponto tonal*, como vimos no capítulo anterior, quando discorremos sobre as características da poesia clássica chinesa. Portanto, possivelmente, pela percepção da temática desses poemas chineses é que Camilo Pessanha os teria batizado de *elegias*, conforme o que esse poeta justifica no prefácio que

²⁷¹ Ibidem, p. 93.

²⁷² PESSANHA, 1993, p. 95.

²⁷³ MOISÉS, 2004, p.138.

²⁷⁴ SHAW, 1982, p.163

²⁷⁵ CALDERÓN, 1996, p.307.

acompanhou as traduções para serem publicadas no periódico *O Progresso*: “elegias pelo acento de dorida melancolia que a todas domina”²⁷⁶. Ou, talvez, houvesse uma intencionalidade, nessas composições de Pessanha, de introduzir o “vazio” no “pleno”. O “pleno” seria a temática das *elegias* presente nas traduções e o “vazio”, a não observância de sua forma.

Iniciaremos agora a nossa análise, tomando as *elegias* na ordem em que se encontram no *corpus* desta dissertação, a mesma publicada, no periódico *O Progresso*, em 1914. Começaremos pela transcrição fonética que fizemos dos originais chineses, seguida das diferentes traduções de cada ideograma das *elegias*. As informações estéticas do texto original só serão analisadas na primeira *elegia* como uma amostra da complexidade que envolve a poesia clássica chinesa, tornando árdua a tarefa do poeta-tradutor ao tentar transmiti-las, por meio dos recursos da língua-meta, no poema traduzido. Em seguida, como nas demais *elegias*, procuraremos, metodologicamente, avaliar o que Francis Aubert²⁷⁷ chama de “grau de proximidade/distância entre o texto original e o texto traduzido (...) de modo a gerar dados quantificáveis, apropriados para tratamento estatístico”, levando a considerações qualitativas.

4.1 Ascensão ao Miradoiro do Kiang: uma amostragem

O original dessa *elegia* revela características de um poema chinês clássico, o *lu shi*, compondo-se de duas quadras com versos heptassílabos, dispostas em dois dísticos cada uma.²⁷⁸ Como já vimos, os ideogramas são monossilábicos, portanto, cada um corresponde a uma sílaba, encerrando um significado. Esse significado, imbuído da imagética e da

²⁷⁶ PESSANHA, Camilo. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In PIRES, Daniel (org.). Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 181.

²⁷⁷ AUBERT, Henrik Francis. Modalidades de tradução —Teoria e resultados, p. 4

²⁷⁸ Tanto o *lu shi*, como o *jue ju* foram formas clássicas muito usadas durante a dinastia Tang (618-907). As “elegias” traduzidas por Camilo Pessanha datam, segundo ele, da dinastia Ming (1368-1644), o que, pelo passar do tempo, justificaria a perda nelas de algumas normas rígidas, citadas por Cheng, dessas formas fixas de poesia chinesa.

sonoridade de seu significante, associa-se aos demais caracteres presentes no poema, compondo um todo harmônico. Em outras palavras, teríamos, como já vimos, o que Ezra Pound²⁷⁹ chamaria de “carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível”, dispondo de três meios principais: “melopéia”, sonoridade; “fanopéia”, imagens e “logopéia”, associações intelectuais ou emocionais.

A grafia romanizada dessa “elegia” apresenta-se assim:

dēng	shān	xiǎn	jué	
lín	sè	cún	dǐng	
shòu	gǔ	dào	lóu	
jiǎn	jīn	dé	huāng	
shéi; shuí	yú	xū	jiù	
néng	wáng	tiān	yōu	dēng
fù	qì	qiàn	míng	yuè
gān;gàn	jiāng	shǒu	gāo	jiāng
gǔ	liú	zài	huáng	lóu
xīn	tiān	mán	céng	
tíng	de;dì	yí	cǐ	
yī	biàn	qǐ	zhù	
chuàng	qiū	yòu	lóng	
qíng	shēng	chéng	jīng	

É possível notar, por meio dessa transcrição, que a informação estética contida no original, manifesta-se, principalmente, num jogo musical com a presença de assonâncias,

²⁷⁹POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 63.

aliterações e contrapontos tonais. Nota-se que o primeiro dístico²⁸⁰ é marcado pela repetição do fonema sonoro /g/ precedido pelo nasal /n/, sugerindo um prolongamento consonantal melodioso no final de sete das catorze “palavras-sílabas” do verso. As demais, em posições alternadas, terminam em sons vocálicos com a predominância do /u/: *jué dǐng lóu huāng jiù yōu míng / gāo huāng céng cǐ zhù lóng jīng*. Outro aspecto importante é que essas repetições estabelecem rimas iteradas, ou seja, no mesmo verso. É interessante destacar que o próprio título do poema: *dēng yuè jiāng lóu* já contém essa alternância fonética, marcante nos dois primeiros versos.

Já, no segundo dístico, percebemos uma graduação fonética regressiva: as sílabas de final consonantal, agora, com exceção da última, terminam apenas com o som /n/, como se tivessem perdido o /g/ tão presente no primeiro dístico: *xiǎn cún dào dé xū tiān qiàn / shǒu zài mán yí qǐ yòu chéng*, permanecendo apenas a nasalidade. Nota-se, contudo, no terceiro dístico a volta da assonância do /u/ que se tinha diluído no anterior, assim como a recuperação paulatina do /g/ depois do /n/ na penúltima “palavra-sílaba” do primeiro verso e na primeira e na última “palavra-sílaba” do segundo verso: *shān sè gǔ jīn yú wáng qì / jiāng liú tiān de; dì biàn qiū shēng*. Finalmente, no último dístico, recupera-se a informação sonora do primeiro, uma vez que o /g/ precedido do /n/ reaparece em cinco das “palavras-sílabas”, completando, assim, uma curva melodiosa no poema: *dēng lín shòu jiǎn shéi; shuí néng fù / gān; gàn gǔ xīn tíng yī chuàng qíng*.

Os contrapontos tonais, também, são perceptíveis, na transcrição fonética dessa elegia, dando ritmo ao poema. Observemos esse ritmo tanto na sonoridade, quanto na intensidade de cada tom, lembrando que:

- o primeiro tom, conforme François Cheng, é “uniforme” e os demais “oblíquos”;

²⁸⁰ A leitura do dístico é feita da esquerda para direita. Os dois versos que o compõe estão dispostos verticalmente na mesma coluna.

— o terceiro tom, segundo Li Ching, é o mais longo, o primeiro e o segundo são breves (ou seja médios) e o quarto é o mais breve.

Numa leitura horizontal da *elegia*, como praticamos em nosso idioma, teríamos a seguinte distribuição dos tons quanto à intensidade e à sonoridade respectivamente:

médio/ breve/ médio/ médio

médio/ longo/ médio/ médio/ breve/ longo/ médio

médio/ médio/ médio/ longo/ breve/ médio/ médio

longo/ médio/ breve/ médio/ médio/ médio/ breve

longo/ breve/ médio/ médio/ longo/ breve/ médio

médio/ breve/ longo/ médio/ médio/ médio/ breve

médio/ médio/ médio/ breve/ breve/ médio/ médio

médio/ médio/ breve/ longo/ médio/ médio/ breve

breve/ longo/ médio/ médio/ médio/ breve/ médio

uniforme/ oblíquo/ uniforme/ uniforme

oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo

uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme

oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme/ uniforme/ oblíquo

oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo

uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo
 uniforme/ oblíquo/ uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme/ uniforme
 uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo
 oblíquo/ oblíquo/ uniforme/ oblíquo/ uniforme/ oblíquo/ oblíquo

Fica claro que a língua chinesa é naturalmente musical, pois ao escutá-la percebemos os diferentes tons alternando-se na fala do locutor. O poeta, segundo Cheng, “foi, desde muito cedo, sensível à musicalidade que as combinações tonais introduzem”²⁸¹. Talvez, esse seja um dos motivos da importância dada à poesia na educação chinesa, como já abordamos.

Quanto à intensidade, é possível notar, nessa *elegia*, a dominância dos “tons médios”. Das 56 “palavras-sílabas”, apenas 14 apresentam o “tom breve” e 9 o “longo”. Nota-se que a quebra do “médio” ora se faz de forma rápida, ora de forma prolongada. É um ritmo que emerge do poema, dando-nos a sensação de toques percussionais. Vejamos, por exemplo, o primeiro dístico:

médio/ longo/ médio/ médio/ breve/ longo/ médio
 médio/ médio/ médio/ longo/ breve/ médio/ médio

Podemos perceber o paralelismo na ocorrência do tom breve na quinta “palavra-sílaba” de cada verso. No primeiro ele vem seguido de um tom longo, enquanto no segundo é precedido por este tom.

Os “tons oblíquos”, também, prevalecem nessa *elegia*. Ainda, no primeiro dístico, percebemos que o “tom uniforme” aparece de uma forma escassa e simétrica, ou seja, no centro do primeiro verso, assim como, no início e no final do segundo:

²⁸¹ CHENG, p. 31-32

oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo
uniforme/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ oblíquo/ uniforme

Dessa forma, o contraponto tonal coloca-se na poesia chinesa como um instrumento natural, inerente à língua, a serviço da mensagem estética do poema.

Antes de apresentarmos a tradução “palavra por palavra” que fizemos dessa *elegia* e das demais, é importante evidenciar algumas reflexões sobre esse tipo de tradução ao se considerar a linguagem poética chinesa. Li Ching²⁸² observa que a língua chinesa é extremamente concisa, tornando “necessária a adição, na tradução, de certo número de palavras: pronomes, advérbios, conjunções, etc.” Esse sinólogo prossegue afirmando, também, que “sem estas relações lógicas, a frase traduzida consistiria numa justaposição de palavras sem qualquer sentido” e que “o mesmo carácter pode ser utilizado no chinês como substantivo, adjetivo, verbo, etc., variando segundo o contexto”. A respeito da poética chinesa, Ching é, ainda, mais categórico: “não existe uma língua européia capaz de exprimir adequadamente o sentido subtil da língua poética chinesa, sobretudo no caso dos caracteres ou ideogramas de construção acumulativa de idéias, que datam de há vários milhares de anos”.

François Cheng, também, faz suas ressalvas à tradução “palavra por palavra” da poesia. Segundo esse outro sinólogo:

Ela não saberia dar senão uma imagem caricatural do poema original; ficar-se-ia com a impressão de uma linguagem desconexa e lacônica, e nada seria realmente traduzido, nem a cadência do verso, nem as implicações sintáticas das palavras, nem sobretudo a natureza ambivalente dos ideogramas e a carga emocional que eles contêm.²⁸³

²⁸² CHING, p. 70

²⁸³ Ibidem, p. 14 e 15

Hervey Saint-Denys²⁸⁴ alerta sobre a impossibilidade da tradução literal em chinês, explicando que “certos caracteres exprimem por vezes todo um quadro que não pode ser dado a não ser por perífrase”, pois exigiriam “uma frase inteira para serem corretamente interpretados”. Esse estudioso, ainda aconselha: “é preciso ler um verso chinês, compenetrar-se da imagem ou do pensamento que ele enferma²⁸⁵, esforçar-se por atingir o seu traço principal e conservar-lhe a sua força ou a cor.”

Cheng, todavia, admite que a tradução “palavra por palavra” torna-se indispensável para a sua análise²⁸⁶. E para nós, também, pois apesar das limitações desse tipo de tradução, ela é um ponto de partida para tentarmos perscrutar as escolhas de Pessanha.

Segue a da primeira “elegia”²⁸⁷:

²⁸⁴ SAINT-DENYS, apud CHENG, p. 63.

²⁸⁵ É possível que a palavra “enferma” tenha sido digitada no lugar de “informa”.

²⁸⁶ CHENG, p.15

²⁸⁷ Dispusemos as traduções na mesma ordem em que se encontram os ideogramas no original chinês, ou seja, da esquerda para a direita de cima para baixo.

ascend; mount; scale; publish; record.	hill; mountain; anything resembling a mountain.	dangerous; danger; risk; sinister; vicious; a mountain or river which is so difficult to cross.	cut off; sever; be exhausted; be used up; desperate; hopeless; unique; superb; uncompromising.
face; overlook; arrive; be about to; just before; on the point of.	colour; look; kind; description; scene; woman's pretty looks.	exist; live; survive; store; keep; harbour.	top; peak; summit; retort; go against; brave; push form bellow.
award; vest; confer; give; teach .	ancient.	road; way; path; line; taoist; method; doctrine; principle; taoism; think; suppose; course of dish; for order or questions.	astoreyed; building; storey; floor; super-structure.
bamboo; bamboo slips for writing on ancient times; brief; simple.	modern; present day; today; now.	virtue; morals; heart; mind; kindness; favour.	waste; desolate; barren.
who.	surplus; spare; remaining; more than; odd; over; beyond; after.	empty; void; unoccupied; false; timid; weak; in poor health.	past; old fashioned; old; used; worn; one time; old friend; old friendship.
can; be able to; ability; capability; skill; energy.	king; prince; grand; great	sky; heaven; day; a period of time in a day; season; weather; nature; god.	have; possess; there is; exist.
money; shells; tax; type of phrase poem.	air; fresh air; gas; breath; smell; fragrance; airs; manner; spirit; morale; make angry; insult; get angry; bully.	moat; ditch; chasm; trench that cuts off road.	name; fame; reputation; well-known famous; celebrate.
offend; concern; dry; empty; relatives no linked by blood; trunk; main part; cadre; do.	river; The Chanjang (Yangtze River)	guard; defend; keep watch; look after; observe; abide by.	tall; high; advanced; superior.
Ancient.	flow; move from a place to place; drift; class. wonder; spread; change for the horse; banish; exile; stream of water; current;	exist; remain; rest with; depend on.	emperor; sovereign.
new; fresh; up-to-date.	sky; heaven; day ; a period of a time in a day; season; weather; nature; god; heaven.	rough; unreasoning; quite; pretty.	once; formerly; sometime ago.
pavilion; kiosk.	used after an adj.; a noun or a phrase to form an adverbial before the verb; the earth; land; soil; ground; floor; place; locality; position; background; distance.	safe; raze.	this; here.
one; single; alone; only one; some; whole; all; through out; each; per; every time.	change; transform; turn; an unexpected turn of events.	used before a negative word to form a rhetorical question.	horse; halt; stop; station.
very sad.	autumn; harvest time; year.	the right side; right.	dragon; dragon as imperial symbol.
feelings; affection; sentiment; favour; kindness; situation; condition;	sound; voice; tone; reputation; fame; prestige; make a sound.	city; city wall; town.	essence; cream.

Notemos, nessa tradução, a significativa presença de “palavras plenas” (substantivos, adjetivos e verbos). A ausência de “palavras vazias” (pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.), segundo Cheng²⁸⁸, daria profundidade ao poema. As elipses, conforme esse sinólogo, engendram o “vazio” “entre os signos e atrás dos signos”, modificando “as implicações destes e, assim, a relação entre o homem e o mundo”. Uma relação que esse autor indica estar expressa na “poética chinesa, pela combinação de dois termos: *qing* ‘sentimento interior’ e *jing* ‘paisagem exterior’”.

O tradutor, no entanto, conforme compara António Graça de Abreu, como vimos, fica diante de um puzzle, tentando encaixar as peças. Da forma que estão dispostos, na tradução “palavra por palavra”, os possíveis vocábulos sugeridos por cada ideograma indicariam a ausência de um sujeito expresso e a presença de verbos não conjugados e não flexionados, possibilitando que os substantivos acompanhados de adjetivos, funcionem, sintaticamente, tanto como sujeitos, como complementos verbais ou, ainda, como adjuntos adverbiais. A ausência de preposições e a indefinição do sujeito permitem que este interiorize elementos exteriores, dando possibilidade a várias interpretações do verso, ao mesmo tempo em que confere aos ideogramas a autonomia e a mobilidade que lhes é peculiar. Tomemos, por exemplo, o primeiro dístico da “elegia” com as traduções “palavra por palavra” e tentemos escolher apenas uma tradução de cada ideograma, sem a preocupação de nos aproximarmos da tradução de Pessanha, por enquanto:

*superb/ summit/ building/ barren/ old/ have/ fame
high/ emperor/ this/ once/ stop/ dragon/ essence*
magnífico/ cume/ construção/ improdutivo/ velho/ ter/ fama
alto/ imperador/ este/ uma vez/ parar/ dragão/ essência

²⁸⁸ CHENG, p. 16.

O primeiro verso parece levar a uma única leitura sintática: um sujeito (magnífico/ cume/ construção/ improdutivo/ velho), um verbo transitivo direto (ter) e um objeto direto (fama). Quanto ao segundo verso, podemos, por meio de deslocamentos sintáticos, extrair dele duas diferentes proposições: sujeito (alto/ imperador/ este), adjunto adverbial (uma vez), verbo transitivo direto (parar), objeto direto (dragão/ essência); sujeito (dragão/ essência), adjunto adverbial (uma vez), objeto direto (alto/ imperador/ este). O mesmo é possível constatar em outros versos do poema. Ainda no plano sintático, é importante observar o paralelismo entre os versos desse primeiro dístico: “cume ter fama/ Imperador parar dragão”.

Cheng explica a relevância do paralelismo na cultura chinesa:

O paralelismo lingüístico ocupa na China um lugar importante tanto na literatura como na vida corrente. Como o testemunham sentenças paralelas inscritas nas colunas dos templos, ou de um lado e de outro na porta da entrada das casas ou das lojas, como mostra também o uso que deles fazem nos provérbios, nas festas religiosas. Se ele é o reflexo de uma concepção dualista da vida, a sua existência não está menos ligada à natureza específica dos ideogramas. Nos dois versos de um dístico, pode dispor-se termo a termo, de modo absolutamente simétrico, palavras que façam parte do mesmo paradigma gramatical, mas que tenham um sentido oposto (ou complementar), visto que cada palavra, em chinês antigo, é apenas constituída por um carácter. Os dois versos assim apresentados lado a lado oferecem, de um ponto de vista estético, uma certeza visual.²⁸⁹

O paralelismo sintático, nos dois primeiros versos do poema, criaria o que Cheng chama de “uma certeza visual” e de “uma concepção dualista da vida”: o poder do homem, “Imperador”, e o poder da natureza, “cume”, complementando-se. Esse paralelismo está também manifestado nos demais dísticos do poema, pois, havendo uma dominância de “palavras plenas”, como podemos constatar na tradução “palavra por palavra”, um mesmo caractere, como já vimos, pode funcionar no verso como substantivo, adjetivo ou verbo.

²⁸⁹ CHENG, p. 35.

Como tentamos demonstrar, a *elegia*, no original chinês, viria carregada de uma estrutura formal significativa. Segundo o nosso ponto de vista, Camilo Pessanha, num processo de recriação, faria uma tradução dela, escolhendo palavras que ao mesmo tempo transmitiriam a sua leitura do poema e a informação estética que ele quereria construir na sua versão. Como pudemos perceber, na tradução “palavra por palavra”, cada caractere chinês oferece vários significados, o que permite ao poeta-tradutor fazer o seu próprio inventário. Um trabalho que acreditamos ser árduo e engenhoso. Um trabalho que ao mesmo tempo é matemático, por pressupor uma “análise combinatória” dos significados, e artístico, por exigir recriação poética. Quanto à sonoridade, é possível notar, na transcrição fonética dessa elegia, a presença de uma musicalidade intencional no original, impossível, contudo, de ser obtida numa versão para outro idioma. É justamente este um dos grandes desafios do tradutor de poesia, especialmente, a chinesa: buscar na língua meta meios de traduzir a intensidade da informação estética produzida no original. Diante de todo esse trabalho do poeta-tradutor seria, portanto, interessante verificar o “grau de proximidade/ distância” entre as *elegias* chinesas e as respectivas traduções de Camilo Pessanha.

4.2 Recriando uma metodologia

Existem métodos para o cotejo de textos originais e suas respectivas traduções. Dentre eles podemos destacar o de Francis Henrik Aubert, elaborado para a análise das “modalidades de tradução”, que apresenta uma sistematização de instrumentos abrangentes e práticos. Todos, no entanto, pelo menos os que conhecemos não se adequariam, a nosso ver, à análise de traduções cuja língua original seja ideogramática e a língua meta, alfabética. A proposta de Aubert, contudo, coloca-se para nós como uma fonte de inspiração para que criemos a nossa

própria metodologia²⁹⁰ a fim de podermos fazer a análise das opções tradutórias de Pessanha, levando em consideração procedimento e produto. Em sua obra: *Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise*, Aubert²⁹¹ redefine as modalidades de tradução apresentadas em 1998: *Modalidades de Tradução — Teoria e Resultados*. Esse autor deixa claro o objeto específico de investigação: a linguagem da tradução em geral e da literatura traduzida em particular. Afirma, ainda, que é a comparação do texto traduzido com o original que permite a abertura para novas leituras do texto original. Nesse trabalho, portanto, Aubert propõe uma nova organização o que ele chama de “modalidades da tradução”.

Nosso modelo organiza-se a partir do texto traduzido, começando pelo título e, em seguida, tomando cada dístico como unidade textual a servir de base para a análise de traduções de poesia clássica chinesa. Essa nossa escolha é justificada, principalmente, pelo paralelismo, na maioria das vezes, existente entre os versos de um dístico, e pelos deslocamentos semânticos e acomodações morfossintáticas que, como se nota nas traduções de Pessanha, estendem-se, algumas vezes, nessa unidade textual, não se mantendo no mesmo verso em que se originaram. Em seguida, buscamos, no levantamento que fizemos dos significados de cada ideograma, aqueles que mais se aproximariam dos termos escolhidos por Camilo Pessanha, colocando-os na ordem em que aparecem no original. Depois, apontamos, comparando “texto fonte” e “texto meta”, possíveis ocorrências as quais entendemos denominar “desdobramentos tradutórios” ao que Aubert chama de “modalidades de tradução”. Pensamos nessa nomenclatura sintagmática, pois nos parece que os vários significados expressos por um ideograma, desdobram-se por todo o poema, cabendo ao seu tradutor a

²⁹⁰ Acreditamos que essa metodologia que estamos criando possa verificar não só os procedimentos de tradução das “elegias”, como os de outras traduções de poesia clássica chinesa. Acreditamos, igualmente, que por ser sua primeira aplicação, ela poderá sofrer mudanças em aplicações futuras.

²⁹¹ AUBERT, Francis Henrik. *Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise*. USP. [s.d.]

captação desse processo para presentificá-lo na língua-meta. Procuramos agrupar esses desdobramentos em oito classificações, considerando, principalmente, “palavras-cheias”, pois, além do fato de elas serem a maioria nos originais, o tradutor é obrigado, de certa forma, a acrescentar “as palavras vazias” exigidas para a compreensão na língua meta. Para esses desdobramentos, como pode ser visto, utilizamos apenas um termo da classificação de Aubert: “omissão”, ao mesmo tempo em que criamos outros que nos parecem mais apropriados para comparar traduções envolvendo uma língua ideográfica:

1. *Transliteração.* Ocorre quando há a escolha de sinônimos interlinguais, mesmo que não estejam na mesma ordem sintática e nem apresentem as mesmas categorias gramaticais. Como vimos, as elipses de “palavras vazias” (pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.) na poesia clássica chinesa favorecem diversas leituras morfossintáticas.
2. *Translocação.* Ocorre quando a tradução de um termo não se encontre no mesmo verso do dístico do original, ou seja, se o termo na língua fonte aparece no primeiro verso do dístico, na língua meta ele aparece no segundo ou vice-versa.
3. *Transcrição*²⁹². Ocorre quando o termo traduzido na língua meta não corresponda a um sinônimo interlingual, contudo, apresentando, mesmo que muito remota, uma proximidade semântica do termo original.
4. *Acréscimo.* Ocorre quando é introduzido um novo termo no texto meta que não esteja sugerido no original.
5. *Omissão.* Ocorre quando um ou mais termos do original não apareçam nem transliterados e nem transcritos no texto meta. Utilizamos o símbolo: Ø para identificá-los, na ordem em que se encontram nas traduções literais dos originais, de modo que seja fácil verificá-los.

²⁹² O termo “transcrição”, como já comentamos, é de autoria de Haroldo de Campos. Achamos por bem utilizá-lo para designar esse desdobramento tradutório, pois acreditamos que ele o defina bem.

Ficaria difícil, igualmente, definir exatamente o termo omitido pelo tradutor, uma vez que, um ideograma pode apresentar diversos significados.

6. Sintetização. Ocorre quando dois ou mais termos do original apareçam no texto meta reduzidos a uma quantia menor, ou seja, se no texto fonte um termo se apresenta com duas palavras, na tradução ele engloba-se em um e assim por diante.

7. Multiplicação. Ocorre quando, ao contrário da *sintetização*, um ou mais termos do original manifestam-se no texto meta por meio de mais palavras.

8. Informação de nota. Ocorre quando o poeta-tradutor explica, em nota, termos apenas copiados do original ou pesquisados por ele. Normalmente, nomes de lugares, rios, etc.

Também, inspirando-nos no método de Aubert, fazemos uma tabela de distribuição dos desdobramentos tradutórios em cada *elegia* “de modo a gerar dados quantificáveis, apropriados para tratamento estatístico”²⁹³. A unidade de contagem será o ideograma, que, no chinês clássico, raramente, junta-se a outro para produzir um novo significado.

De cada *elegia*, seguem, portanto, a transcrição fonética, a tradução “palavra por palavra” de cada ideograma, os desdobramentos tradutórios, a distribuição desses desdobramentos quantificados em tabela. Já as nossas considerações sobre os procedimentos de Pessanha aparecem no final deste tópico.

Comecemos aplicando nosso modelo na primeira *elegia* cuja transcrição fonética e tradução “palavra por palavra” já expusemos anteriormente.

Título:

Ascensão ao miradoiro do kiang

ascender porta Rio Yangtze construção monumental

Transliterações: ascender/ *ascensão*

²⁹³AUBERT, Henrik Francis. *Modalidades de Tradução – Teoria e Resultados* [s.d.], p. 4.

Rio Yangtze/ *Kiang*

Transcrição e sintetização: porta construção monumental/ *miradoiro*

Dísticos:

Este altíssimo torreão abandonado foi outrora célebre.

Aqui plantou seus estandartes, ornados de dragões, o fundador da dinastia Han.

magnífico cume construção improdutivo passado ter celebrar
alto imperador uma vez aqui parar dragão essência

Transliterações: celebrar/ *célébre*

aqui/ *aqui*

dragão/ *dragões*

Transcrições: magnífico cume construção/ *este altíssimo torreão*

improdutivo/ *abandonado*

passado/ *outrora*

ter/ *foi*

Transcrição e sintetização: uma vez parar/ *plantou*

Transcrições e multiplicações: alto imperador/ *o fundador da dinastia*

essêncial/ seus *estandartes ornados*

Informação de nota: *Han* (2)

Defendia-o, como inultrapassável fosso, a virtude do rei... Eram supérfluos os

[circundantes canais.

Faziam-lhe guarda as próprias tribos bárbaras. De que serviriam muralhas de pedra?

rio difícil de atravessar manter caminho virtude vazio Ø fosso

guardar ficar *tribos bárbaras* (interrogação) lado direito muralha

Transliteração: virtude / *virtude*

Transliteração e multiplicação: muralha / *muralhas de pedra*

Transliteração e transcrição: guardar ficar/ faziam-lhe guarda

Transcrições: rio difícil de atravessar/ *inultrapassável fosso*

manter/ *defendia-o*

vazio/ *supérfluo*

Transcrição e multiplicação: fosso/ *circundantes canais*

Acréscimos: do rei

eram

as próprias

de que serviriam

Informação de nota: *tribos bárbaras* (3)

Omissões: 1

Hoje, como então, a montanha esplende de régia majestade.

Rolam do Kiang as águas; e céu e terra confundem as suas vozes outonais.

montanha parecer antigo hoje excedente rei ar

Rio Yangtze fluir céu terra trocar outono voz

Transliterações: hoje/ *hoje*

montanha/ *montanha*

Rio Yangtze/ *Kiang*

céu/ *céu*

terra/ terra

outono/ outonais

voz/ vozes

Transcrição: trocar/ *confundem*

Transcrições e multiplicações: fluir/ rolam as águas

antigo/ como então

rei/ régia majestade

Transcrição e sintetização: parecer excedente ar/ *esplende*

Da comoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema?

Pavilhão novo, pavilhão novo!— de pungentes mágoas milenárias

ascender chegar premiar Ø quem poder verso

Ø antigo novo pavilhão Ø muito triste sentimentos

Transliterações: quem/ *quem*

poder/ poderia

verso/ poema

novo/ novo

pavilhão/ pavilhão

Transcrições: antigo/ *milenárias*

premiar/ ordenar

ascender chegar/ assomando no alto

Transcrição e sintetização: muito triste sentimento/ *pungentes mágoas*

Acréscimo: *da comoção que sente*

Omissões: 3

I-Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha da elegia *Ascensão ao Miradouro do Kiang.*

DESDOBRAMENTOS	nº.	TOTAL
		%
<i>Transliteração</i>	20	32,25
<i>Translocação</i>	0	0
<i>Transcrição</i>	21	33,87
<i>Sintetização</i>	4	6,45
<i>Multiplicação</i>	7	11,29
<i>Acréscimo</i>	4	6,45
<i>Omissão</i>	4	6,45
<i>Informação de Nota</i>	2	3,22
TOTAL	62	100

4.2.1 À noite no Pego-Dragão

lín	cǎo	yōu	hé	
liú	lòu,lù	rén	chù,chǔ	
yù	bù	yuè	huā	
xiě	cí	chū	xiāng	
yī	máng	měi	rén	
lán	<u>lǚ</u>	gū	yè	
yì	shī	wǎng	qīng	lóng
				tán
jiāng	chūn	qī	yòu	yè
běi	fēng	wū	lín	zuò
jiāng	piān	shān	máo	
nán	yǔ,yù	kōng,kòng	wū	
wú	gé,gě	tí	gé	
xiàn	yī	yī	xī	
qíng	qīng	míng	shēng	

face; overlook; arrive; be about to; just before; on the point of.	grass; straw; careless; rough; hasty; draft.	deep and remote; secluded; quiet; tranquil; secrete; on the nether worth.	when; who; where.
flow; move from place to place; drift; wonder; spread; change for the horse; banish; exile; stream of water; current; class.	dew; beverage distilled from flowers. Fruits or leaves.	human being; man; person; people.	place; department; office.
desire; longing; wish; want.; about to; on the point of.	no.	the moon; month.	flower; blossom; fireworks; pattern; design; wound.
write.	diction; phraseology; take leave; decline; dismiss; resign; shirk.	go or come out; issue; put forth; produce; a rise; happen; exceed; vent.	fragrant; scented; delicious; incense; appetizing.
(ao lado do próximo ideograma: the clear river ripples)	awn; beard.	every; each; every time.	human being; man; person; people.
orchid.	shoe; carry out; honour; fulfil; tread on	lonely; isolated; solitary.	night; evening.
meaning; idea; wish; desire; expectation; hint; trace; suggestion.	vent; damp; humid.	go; to; toward.	clean; clear; pure; distinct; clarified.
river; The Changjiang (Yangtze) River.	spring; life; vitally; love; lust; stirrings of love..	(of birds) perch; stay.	The right side; right.
north; be defeated.	wind; draft; style; practice; custom; scene; view; news; information.	crow; black; clark.	woods; grove; forest; circles; forestry.
river; The Changjiang (Yangtze) River.	inclined to one side; slant; leaning; move to one side; liberality; contrary to what is expected.	hill; Mountain.	sozinho sem significado. Com o seguinte: attached cottage.
south.	give; offer; help; support; with; to; take part; participate.	hollow; void; sky; air; leave empty or blank; unoccupied; free time.	house; room.
sozinho significa: nothing; nil; not have; there is not; with out. Com o próximo caractere: infinite; limitless; boundless; immeasurable.	A plant used to cloth.	hoof.	separate; partition; at distance from; at an interval of.
limit; restrict; bounds.	clothing; clothes; garment; coating; covering.	one; single; alone; only one; same; whole; all; through out; each; per; every time.	small stream; brook.
feelings; affection; sentiment; favour; kindness; situation; condition.	Light; small in degree; light; easy; gently; be little; make light of.	(for birds, animals or insects) cry; utter a cry; rings; sound; express; voice; air.	Sound; voice; tone; reputation.

Título:

À noite, no Pego-Dragão

Pego-Dragão noite Ø

Transliteração: noite/ *noite*

Informação de nota: *Pego-Dragão* (5)

Omissões: 1

Dísticos:

De onde vem este perfume de flores, embalsamando a noite puríssima?

Entre bouças e fragas, uma cabana de ola, perto da qual um arroio murmura...

onde lugar flor perfume Ø noite puro
 lado direito bosque cabana separa pequeno riacho som

Transliterações: flor/ *flores*

perfume/ *perfume*

noite/ *noite*

puro/ *puríssima*

Transliteração e multiplicação: cabana/ *cabana de ola*

Transcrições: onde lugar/ *de onde vem*

lado direito separa/ *perto da qual*

som/ *murmura*

Transcrição e multiplicação: bosques/ *bouças e fragas*

Transcrição e sintetização: pequeno riacho/*arroio*

Acréscimo: *embalsamando*

Omissão: 1

Como de costume, o eremita parte ao surgir a lua.

Em um covão do monte, um pássaro, poisado, ininterruptamente gorjeia.

isolado homem lua surgir sempre solitário ir
poleiro gralha monte cavidade gritar um gorpear

Transliterações: *lua/ lua*

surgir/ surgir

monte/ monte

cavidade/ covão

um/ um

Transliteração e sintetização: gritar gorpear/ *gorpear***Transcrições:** *ir/parte*

sempre/ como de costume

gralha/ pássaro

poleiro/ pousado

Transcrição e sintetização: isolado homem solitário/*eremita*

Não lhe importa que as ervas, impregnadas do orvalho, lhe encharquem as alparcatas de

[junça.

As suas vestes de ligeiro cânhamo, soergue-as, enviesando, a brisa primaveril.

grama orvalho não evitar pragana sapato umedecer
primavera vento inclinado para o lado dar *cânhamo* vestes leve

Transliterações: orvalho/ *orvalho*

não/ *não*

primavera/ *primaveril*

sapato/ *alparcatas*

vestes/ *vestes*

leve/ *ligeiro*

Transcrições: grama/ *ervas*

pragana/ *junça*

vento/ *brisa*

umedecer/ *encharquem*

evitar/ importa

dar/ soergue-as

Transcrição e sintetização: inclinado para um lado/ *enviesado*

Acrécimos: *impregnadas*

Informação de nota: *cânhamo* (6)

À borda da torrente, intento fazer versos ao viço das orquídeas.

Embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me, do Kiang Pei e do Kiang-nan.

face torrente desejar escrever orquídea significado

Kiang Pei *Kiang-nan* infinito limite sentimentos

Transliterações: torrente/ *torrente*

Transcrições: face/ *borda*

desejar/ *intento*

significado/ *viço*

limite/ *embargam-mo*

sentimentos/ *saudades*

infinito/ *violentas*

Transcrição e multiplicação: escrever/*fazer versos*

Acréscimo: *empolgando-me*

Informações de nota: *orquídea* (7)

Kiang-Pei (8)

Kiang- Nan (8)

II-Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha da elegia *À noite, no Pego-Dragão*.

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº	%
<i>Transliteração</i>	19	31,66
<i>Translocação</i>	0	0
<i>Transcrição</i>	24	40
<i>Sintetização</i>	4	6,66
<i>Multiplicação</i>	3	5
<i>Acréscimo</i>	3	5
<i>Omissão</i>	2	3,33
<i>Informação de nota</i>	5	8,33
TOTAL	60	100

4.2.2 Sobre o Terraço

zhú	fú	jiǔ	gǔ
róng	yún	shí	rén
yīn	thāng, tòng	bēi	bù
shū	bǎi	fēng	kě
duàn	yuè	fā	jiàn
			dēng
			tái
píng	hán	sān	hái, huán
gāo	rì	jiāng	shàng
shǒu	yǐn	hòu	gǔ
cháng	péng	yàn	shí
huí	lái	lái	tái

expel, pursue; chase; drive away; one after another.	float; swim; exceed; on the surface; frighty; frivolous.	nine; each of the nine; nine day after the winter solstice; many; numerous.	ancient; (ao lado do próximo ideograma; the ancients; our forefathers)
hold; contain; tolerate; allow; appearance.	cloud;	time; fixed time; days; hour; opportunity; chance; season; tense; occasionally; now..., now; sometimes.	human being; man; person; people.
sound; news; tidings.	lead to; go to; connect; communicate; notify; tell; know; understand; expert; open; through; logical; all; general; common; whole.	sad; sorrowful; melancholy.,	no. (com o próximo ideograma significa: cannot; should not; must not)
write; book; letter document.	hundred.; numerous; all kinds of.	wind; draft; style; practice; custom; scene; view; news; information.	approve; can; may; need; be worth. (ao lado do próximo ideograma significa: it is thus clear; evident; obvious.)
break; snap; cut judge; decide.	exhale; <i>Guandong Province.</i>	send out; issue; dispatch; distribute; utter; come into existence; occur; become; get into a certain state; feel.	See; catch sight of; meet with; be exposed to; show evidence of; appear to be; refer to; vide; meet; call on.
rely on; be based; lean on; lean against; evidence; proof; no matter.	cold; afraid; fearful; poor; needy.	three; more than two; several; many.	ascend; mount; scale; publish; record; enter. (ao lado do próximo ideograma significa: come on a stage; mount a platform.)
tall; high; advanced; superior.	sun; day time; day; daily.	river; <i>The Changjiang (Yangtze) River.</i>	platform; stage; terrace; stand; support; table; desk.
head; leader; chief.	hide; conceal; latent hidden.	wait; await; inquire after; time; season; condition; state.	up; upward; higher; better; preceding; go up mount; board; get on; go ahead; fill; serve; apply; paint; wind; be engaged; up to
over again; repeat; layer.	covering or awning on a car, boat, etc.	wild goose.	.ancient.
return; go back; turn around; answer; reply; chapter.	grass.	come; arrive; crop up; ever; since	time; fixed time; days; hour; opportunity; chance; season; tense; occasionally; now; sometimes.
			platform; stage; terrace; stand; support; table; desk.

Título:

Sobre o terraço

sobre terraço

Transliteração: sobre/ *sobre*

terraço/ terraço

Dísticos:

Os antigos mortos invisivelmente

Vêm ainda ao seu terraço antigo...

antepassados não pode ver

ainda subir antigo tempo terraço

Transliterações: ainda/ *ainda*

terraço/ terraço

Transliteração e sintetização: antigo tempo/ antigo**Transcrição:** subir/vêm**Transcrição e multiplicação:** antepassados/ *antigos mortos***Transcrição e sintetização:** não pode ver/ *invisivelmente*

Já sopra a nona lua o vento lamentoso

De os três rios devem estar a chegar os gansos de arribação.

nove tempo lamentoso vento envia

três rio esperar gansos selvagens chegar

Transliterações: nove/ *nona*

vento/ *vento*

lamentoso/ *lamentoso*

três/ *três*

rio/ *rios*

gansos/ *gansos*

chegar/ *chegar*

Transcrições: tempo/ *lua*

envia/ *sopra*

selvagens/ *de arribação*

Transcrição e multiplicação: esperar/ *devem estar*

Omissão: 1

Cobrem nuvens a vastidão do dois Kuangs

Declina, pálido, o sol, sobre Pang- Lai

flutuar nuvem levar numeroso *dois Kuangs*

frio sol esconder *Pang-Lai*

Transliterações: núvem/ *nuvens*

sol/ *sol*

Transcrições: numeroso/ *vastidão*

frio/ *pálido*

esconder/ *declinar*

Transcrição e sintetização: flutuar levar/ *cobrem*

Informações de notas: *dois Kuangs* (12)

Pang-Lai (13)

*Desterrado da pátria e sem notícias dela,
Para essas bandas volvo de contínuo os olhos.*
expulsar Ø notícias Ø cortar
Ø Ø cabeça outra vez voltar

Transliteração: notícia/ *notícias*

Transcrições: cortar/ *sem*

cabeça/ *olhos*

outra vez/ *contínuo*

voltar/ *volvo*

Transcrição e multiplicação: expulso/ *desterrado da pátria*

Acrônimo: para essas bandas

Omissões: 4

III-Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha de *Sobre o Terraço*.

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº.	%
<i>Transliteração</i>	15	32,60
<i>Translocação</i>	0	0
<i>Transcrição</i>	17	36,95
<i>Sintetização</i>	3	6,52
<i>Multiplicação</i>	3	6,52
<i>Acréscimo</i>	1	2,17
<i>Omissão</i>	5	10,86
<i>Informação da nota</i>	3	4,34
TOTAL	46	100

4.2.3 Em U-Ch'ang

bù	chóng	gāo	dòng	
zhī	yǐ	zhāi	tíng	
tiān	sāng	jīn	yè	
wài	zǐ	yè	wèi	zài
yàn	niàn	yǔ	xià	wǔ
				chāng
hé	qī	dú	xiāo	zuō;zuò
shì	qí	wò	xiāng	
yuè,lè	jiāng	wǔ	qiū	
cháng, zhǎng	hàn	chāng	yù	
zhēng	qíng	chéng	shēng	

used to form a negative; no; not.	over again; repeat; layer;.	tall; high; advanced; superior.	hole; cavity; cave.	
know; be aware of; don't know who said this; notify; tell; knowledge.	use; take; according to; in; because of; in order to; so as to.	vegetarian diet adopted by Buddhists and Taoists; room or building; give alms.	front; courtyard; front yard; law; court.	
sky; heaven; day; a period of time in a day; season; weather; nature; God.	White mulberry; mulberry; (ao lado do próximo ideograma; one's native place.)	modern; present day; today; now.	leaf; leaf-like-thing; page; part of a historical period.	
outside; other; foreign; external; remotely; unofficial; besides.	.Chinese catalpa; cut blocks for painting.	night; evening.	have not; did not; not.	in; exist; remain; rest with; depend on.
wild goose.	think of; miss; study; be a pupil; read aloud; idea; thought.	rain.	down; under; bellow; full lower; inferior; next; get off; issue; put in; form; finish.	military; connected with; martial arts; valiant. (com o próximo: U-Ch'ang)
when; who; where.	chilly; cold; sad; wretched; bleak and desolate.	only; sole; alone.	deep and clear.	prosperous; flourishing.
matter; affair; thing; trouble; accident; job; work; responsibility; be engaged in; involvement.	he; she; it; they; his; her; its; their; that; such.	lie; crouch; sit.	water.	make; write; compose; pretend; affect; regard as.
music; happy; cheerful; joyful; be glad to; find pleasure in; enjoy; laugh; be amused; joy.	river; The Changjang (Yangtze) River.	military; connected with; martial arts; valiant (com o próximo U-Ch'ang)	autumn; harvest time; year..	
long; length; strong point; (ao lado do prox. ideograma: expedition; long march)/ older; senior; oldest; grow; develop; come into; being; form; acquire; enhance; increase.	the Han nationality; chinese language; man; hero; sinology.	prosperous; flourishing.	desire; longing; wish; want; about to; on the point of.	
go on a long journey; go on an expedition.	feelings; affection; sentiment; favour; kindness; situation; condition.	city; city wall; wall; town.	give birth to; bear; get; light; get; light; unripe; green; raw; uncooked; unprocessed; crude; unfamiliar; strange; life; existence; livelihood.	

Título:

Em U-Ch'ang

em *U-Ch'ang*

Transliteração: em/ *em*

Informação de nota: *U' Ch'ang* (17)

Dísticos:**Omissão:** 1

Em Hsian-Hsiang é já quase Outono

Embora não caia ainda a folha nos jardins do Tung Ting.

Tung Ting quintal folha não abaixo

Hsian-Hsiang outono desejar parir

Transliterações: folha/ *folha*

outono/ *Outono*

não/ *não*

Transcrições: quintal/ *jardins*

abaixo/ *caia*

Transcrição e multiplicação: desejar parir/ é já quase

Translocações: troca dos versos

Acréscimo: *embora*

ainda

Informações de notas: *Hsian-Hsiang* (15)

Tung Ting (16)

É noite, e da minha mansarda oiço chover,

—Sozinho, na cidade de U-Ch'ang.

alto construção agora noite chover
 sozinho Ø *U-Ch'ang* cidade

Transliterações: noite/ *noite*

chover/ *chover*

sozinho/ *sozinho*

cidade/ *cidade*

Transcrição: agora/ *é*

Transcrição e sintetização: alto construção/ *mansarda*

Acrônimo: *oiço*

Omissão: 1

Informação de nota: *U-Ch'ang* (17)

E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna,

Ao sentir perto as águas do Kiang e do Han

de novo Ø amoreira catalpa (chinesa) lembrar
 Ø Ø Rio Yangtze *Han* sentimentos

Transliterações: amoreira/ *amoreira*

catalpa/ *catalpa*

lembrar/ *lemboram-me*

sentimentos/ sentir

Rio Yangtze/ Kiang

Transcrição: de novo/ e

Acréscimos: casa paterna

perto

águas

Omissões: 2

Informação de nota: Han (19)

Vá entender alguém a grulhada dos gansos,

—O festivo alvoroço com que emigram!

não Ø Ø saber gansos selvagens

(denota interrogação) Ø alegria uma longa marcha

Transliteração e sintetização: gansos selvagens/ gansos

Transcrições: (interrogação)/ (exclamação)

não saber/ vá entender

Transcrição e multiplicação: alegria/ festivo alvoroço

Transcrição e sintetização: longa marcha/ emigram

Acréscimos: alguém

grulhada

Omissões: 3

IV – Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha de *Em U-Ch'ang*.

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº	%
<i>Transliteração</i>	14	28
<i>Translocação</i>	1	2
<i>Transcrição</i>	10	20
<i>Sintetização</i>	3	6
<i>Multiplicação</i>	3	6
<i>Acréscimo</i>	8	16
<i>Omissão</i>	7	14
<i>Informação de nota</i>	4	8
TOTAL	50	100

4.2.4 Evocações do passado

jì	dì	měi	kōng,kòng
jiā	zǐ, zi	rén	wéi,wèi
shéi, shuí	zàng	gāo	yǐng
gòng	hé	táng	zhōng;zhòng
shǎng	chǔ, chù	shàng, shang	kè
			gǔ
			yì
jiāng	xiāo	zì	bú
shàng,shang	xiāng	zòu	jiàn
dú	yùn	shān	yǐng
shāng	zhēng, zhèng	shǔi	zhōng;zhòng
xīn	shēn	yīn	yín

quiet; silent; still; lonely; lonesome; solitary.	the Supreme Being; emperor.	pretty; beautiful; very satisfactory; good.	empty; hollow; void; sky; air; for nothing; leave empty or blank; vacant; empty space; free time.
family; household; home; a person or a family engaged in a certain profession; tamed.	son; seed; egg;; something small or hard; person; young.	human being; man; person; people.	free time; do; act; act as; serve as; become; be; mean.
words; who.	bury; corpse.	tall; high; advanced; superior.	<i>Ing</i> (conforme nota)
share; common; general; together; in all; altogether.	(denoting interrogation)	the main room of a house; a hall (or room) for a special purpose; relationship between cousins.	centre; middle; in; among; medium; China.
appreciate.	get along; deal with; handle; be in a certain position; place.	up; upward; higher; better; preceding; go up; mount; board; get on; go ahead; fill; serve; apply; point; wind; be engaged; up to.	visitor; guest; traveler; passenger; customer; be a stranger; passenger train; bus; coach; ancient
river; The Chanjang (Yantze River).	deep and clear	oneself; one's own; naturally; certainly; since; from.	used to form a negative form; no; not. meaning; idea; wish; desire; intention; expectation; hint; trace; suggestion.
up; upward; higher; better; preceding; go up mount; board; get on; go ahead; fill; serve; apply; paint; wind; be engaged; up to.	water	play (music); present a memorial to an emperor.	see; catch sight of; meet; with; be exposed to; show evidence of; appear to be; refer to; vide; meet; call on.
three; more than two; several; many.	cloud.	hill; mountain. (ao lado do próximo ideograma significa scenery with hills and waters; landscape with painting).	.
wound; injury; hurt; be distressed; be harmful to; hinder; surfeit oneself with food. (ao lado do próximo ideograma: sad; grieved; broken-hearted).	straight; up right; situated in the middle; sharp; punctually; right; observe; honest; plus; appropriate; pure; just; positive; rectify.	water; general term for rivers; lake; seas; etc; a liquid.	centre; middle; in; among; medium; China.
the heart; mind; feeling; intention; centre; core; middle.	deep; difficult; profound; thoroughgoing; penetrating; close; intimate; dark; late; greatly; deeply.	sound; news; tiding.	chant; recite.

Título:

Evocações do passado

antigo desejo

Transcrições: antigo/ *passado*

desejo/ *evocações*

Dísticos:

Eis-me forasteiro de Ing... .Mas baldada romagem!

Emudeceram de Ing os afamados cânticos.

por nada ser *Ing* estrangeiro

não ver *Ing* cântico

Transliteração: cântico/ *cânticos***Transcrições:** por nada/ *baldada*

ser/ *eis-me*

estrangeiro/ *forasteiro*

Transcrição e sintetização: não ver/ *emudeceram***Acréscimos:** *romagem*

afamados

Informação de nota: *Ing* (21)

É alto o pavilhão para onde as beldades se retiram.

A música da Torrente é a que ora modulam...

beldade alto sala principal subir

Ø tocar música Ø *Torrente* tocar

Transliterações: alto/ *alto*

música/ *música*

Transcrição: subir/ *se retiram*

Transcrição e multiplicação: soar/ ora *modulam*

Transcrições e sintetizações: bonito pessoal/ *beldades*

sala principal/ *pavilhão*

Acréscimo: para onde

Omissões: 2

Informação de nota: *beldades* (22)

Torrente (23)

Os túmulos das princesas para que lado ficam?

Sobre Hsian-Hsiang pairam nuvens negras.

imperador filho sepultar (denota interrogação) lugar

Hsian-Hsiang nuvem vertical escuro

Transliterações: núvem/ *nuvens*

(denota interrogação)/ *interrogação*

Transcrições: sepultar/ *túmulos*

escuro/ *negras*

Transcrição e multiplicação: lugar/ *para que lado ficam*

vertical/ *sobre pairam*

Transcrição e sintetização: imperador filho/ *princesas*

Omissão: 1

Informação de nota: *Hsian-Hsiang* (25)

Deste abandono, — só eu penetro bem a essência,

— do Kiang à borda, desgarrado e triste.

solitário família palavras completamente apreciar

Kiang borda sozinho triste

Transliterações: *triste/ triste*

rio Yangtze/ *Kiang*

borda/ *à borda*

Transcrições: palavras/ *essência*

completamente/ *bem*

apreciar/ *penetro*

para cima/ *à borda*

sozinho/ *desgarrado*

Transcrição e sintetização: solitário família/ *abandono*

Acríscimo: só

V – Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha de *Evocações do Passado*.

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº	%
<i>Transliteração</i>	8	16,66
<i>Translocação</i>	0	0
<i>Transcrição</i>	21	43,75
<i>Sintetização</i>	5	10,41
<i>Multiplicação</i>	3	6,25
<i>Acréscimo</i>	4	8,33
<i>Omissão</i>	3	6,25
<i>Informação de nota</i>	4	8,33
TOTAL	47	100

4.2.5 *Fantasia da Primavera*

bú	chǔ	háng,xíng	miǎo	
yí	wáng	rén	miǎo	
fēi	gōng	xiāng,xiàng	chūn	
huā	wài	gù	jiāng	chūn
sòng	gān,gàn	yù	kōng, kòng	sī
kè	tiáo	zhān	là, luò	
gūi	liǔ	yī	hūi	

used to form a negative; no; not.	clear; neat; suffering.	line; row; trade; professor; line of business; business firm; walk; travel; prevail; do; carry out; be all right; trip; behaviour; capable. (ao lado do próximo ideograma significa pedestre)	distant and indistinct; vague; tiny.
lose; omit; leave behind; keep back; not give; live behind at one's death; bequeath; hand down; involontaire discharge of urine..	King; prince; grand; great. (ao lado do próximo ideograma significa Imperial Palace).	human being, man; person; people.	distant and indistinct; vague; tiny.
fly; hover; flutter; swiftly.	palace.	each other; mutually; see for oneself; looks; appearance; prime minister; photograph; look at and appraise.	spring; life; vitality; love; lust; stirrings of love.
flower; blossom; bloom; fireworks; wound; cloured; multicoloured; variegated; spend; expend.	outside; other; foreign; external; remotely; unofficial; besides.	turn round and look at; attend to.	river; The Chiang Jiang (Yngtze River)
deliver; carry; give see somebody off or out; accompany; escort.	offend; concern; dry; dried; empty; relatives no linked by blood; trunk; main part; cadre.	desire; longing; wish; want; about to; on the point of.	think; consider; thing for; long for; train of thought.
visitor; guest; traveler; passenger; customer; live in a strange place; be a stranger; a person engaged in some particular pursuit.	twig;; a long narrow piece; strip; slip; item; article; order.	moisten; wet; be soiled with; touch; benefit from some sort of social relationship.	empty; hollow; void; sky; air; for nothing; leave empty or blank; empty space; free time.
go back to; return; converge; come together; turn over to; put under somebody's care.	willow	clothing; clothes; garment; coating; covering.	sunshine; sunlight.

Título:

Fantasia da Primavera

primavera pensar

Transliteração: primavera/ *primavera*

Transcrição: pensar/*fantasia*

Dísticos:

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do kiang.

*Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredo ainda goteja, vai-lhe repassando a
túnica.*

distante e indistinto primavera rio Yangtze céu declina luz do sol
pedestre Ø virar e olhar Ø úmido roupa

Transliterações: rio Yangtze/ *Kiang*

Transcrições: declinar/ *cai*

céu/ *horizonte*

primavera/ *em flor*

pedestre/ *viandante*

vira e olhar/ *pára a olhar*

roupa/ *túnica*

Transcrição e multiplicação: úmido/ *chuva ainda goteja vai-lhe repassando*

Transcrições e sintetizações: luz do sol/ *sol*

distante e indistinto/ *imenso*

Acréscimo: *arvoredo*

Omissões: 2

Oh! Se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de Ch'u,

As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!

Ch'u palácio imperial de fora Ø Ø chorão (salgueiro)

Ø flor perder voar acompanhamento viajante retornar

Transliterações: *palácio/ palácio*

chorão/ chorões

flor/ flores

Transcrições: *imperial/ real*

de fora / à volta

acompanhamento/ fizessem cortejo

viajante retornar/ regresso à pátria

Transcrição e sintetização: *perder voar/ soltas*

Acréscimos: *oh!*

mil

ruínas

à despedida

omissões: 3

Informação de nota: *Ch'u* (27)

VI – Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha de *Fantasia da Primavera*.

DESDOBRAMENTOS	nº.	TOTAL	
			%
<i>Transliteração</i>	5		14,28
<i>Translocação</i>	0		0
<i>Transcrição</i>	15		42,85
<i>Sintetização</i>	3		8,57
<i>Multiplicação</i>	1		2,85
<i>Acréscimo</i>	5		14,28
<i>Omissão</i>	5		14,28
<i>Informação de nota</i>	1		2,85
TOTAL	35		100

4.2.6 Soledade

áo	là, luò	yīng	yōu
áo	rì	tí	jì
běi	huáng	fēi	dān
lái	yún	gù	péng
yàn	mù	guó	hù
			yōu
			jì
èr	yīn	cǎo	qī
yuè	fēng	sè	liáng;liàng
yǒu	bì	luàn	huái
gūi	hǎi	chūn	jiù
yīn	shēn	xīn	yín

scream with pain	leave out; be missing; leave behind; forget to bring; lag (or fall, drop) behind fall, drop; go down; set; lower; decline; sink; go down; lag behind, stay behind; get; settlement	bird (ver Pessanha notas)	deep and remote; secluded; quiet; tranquil; serene; of the nether worth
scream with pain	sun; day time; day; daily.	cry; weep aloud; crow.	quiet; still; silent; lonely; lonesome; solitary.
north; be defeated.	yellow; sallow; short for the Yellow River.	wrong; evildoing; un- ; non-; etc; not; no; insist on; simply must.	ear
come; arrive; crop up; ever since.	cloud.	reason; cause; incident; friend; acquaintance; on purpose; old; former; die.	fluffy; disheveled; (for lush flowers, plants, etc.)
wild goose;	dusk; evening; towards the end.	country; state; nation.	door; household; family; (bank) account.
two; different. (ao lado do próximo ideograma significa february)	the feminine or negative principle in nature; the moon; shade; back; private parts; cloudy; overcast; hidden; negative.	grass, straw; careless; rough; hasty; draft.	chilly; cold; sad; wretched; bleak and desolate. (ao lado do próximo ideograma significa; dreary; miserable).
the moon; month.	wind; draft; style; practice; custom scene; news.	colour; look; countenance; expression; kind; description; scene; scenery; woman's pretty looks.	coolness; cold; cool; cold dish; discouraged; disappointed; forgive; understand; presume; suppose.
have; possess; there is; exist.	emerald; bluish green; green.	in disorder; in a confusion; confused; disorder; confuse; mix up; jumble.	bosom; mind; keep in mind; cherish; think of; yearn for; conceive (a child). (ao lado do próximo ideograma significa miss old times or old friends)
go back to; return; converge; come together; turn over to; put under somebody's care.	sea or big lake; a great number of people or things coming together; extra large; of great capacity.	spring; life; vitality; love; lust; stirring of love.	past; old fashioned; old used; worn; old; former; one time; old friendship; old friend.
sound; news; tidings.	deep; difficult; profound; thoroughgoing; penetrating; profound; close; intimate; dark; late; very; greatly; deeply.	the heart; mind; feeling; centre; core; middle.	chant; recite.

Título:

Soledade.

Ø solidão

Transliteração: solidão/ *soledade*

Omissão: 1

Dísticos:

Deleita-me a solidão desta choupana...

Mas dói-me ao recordar vozes amigas.

tranqüila solidão Ø Ø casa
deprimente sentir falta de velhos amigos cântico

Transliteração: solidão/ *solidão*

Transliteração e sintetização: velhos amigos/ *amigas*

Transcrições: tranqüila/ *deleita-me*

casa/ *choupana*

deprimente/ *dói-me*

cântico/ *vozes*

Transcrição e sintetização: sentir falta/ *recordar*

Omissões: 2

Sim, gême o verdelhão, — mas em país de exílio.

Conturba-me a cor da relva o coração, que remoça.

pássaro (*verdelhão*) chorar Ø *país de exílio*

relva cor confundir vitalidade coração

Transliterações: relva/ *relva*

cor/ *cor*

coração/ *coração*

Transcrições: chorar/ *geme*

confundir/ *conturba-me*

vitalidade/ *remoça*

Omissão: 1

Informações de notas: *verdelhão* (29)

país de exílio (30)

Desce o sol, em um poente de cirros amarelos.

Passam nuvens sobre o mar, — que é mais ferrete.

Descer sol amarelo nuvem poente

nebuloso vento mar Ø profundo

Transliterações: descer/ *desce*

sol/ *sol*

amarelo/ *amarelos*

poente/ *poente*

nebuloso/ *nuvens*

mar/ *mar*

Transcrições: nuvem/ *cirros*

profundo/ *ferrete*

vento/ *passam*

Omissão: 1

Segunda lua... E, na algaravia dos grasnidos,

Oiço os gansos darem o alarme pr'a o regresso.

grito com dor Ø chegar ganso selvagem

segunda lua (fevereiro) ter regresso som

Transliteração: segunda lua/ *segunda lua*

regresso/ *regresso*

Transliteração e sintetização: ganso selvagem/ *gansos*

Transcrição: grito com dor chegar/ *algaravia dos grasnidos*

Transcrição e multiplicação: ter som/ *oiço(...)* darem o alarme

Translocações: *segunda lua*

gansos

Omissão: 1

VII – Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de
Camilo Pessanha de Soledade

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº	%
<i>Transliteração</i>	15	37,5
<i>Translocação</i>	1	2,5
<i>Transcrição</i>	13	32,5
<i>Sintetização</i>	3	7,5
<i>Multiplicação</i>	1	2,5
<i>Acréscimo</i>	0	0
<i>Omissão</i>	5	12,25
<i>Informação de nota</i>	2	5
TOTAL	40	100

4.2.8 Queixumes das Esposas do Hsiang

bú	yún	lù	cǎi	
zhī	qǐ	shǔi	lán	
huáng	cāng	hán	xiǎng	
zhú	wú	yáo	běi	
kǔ	xī	cǎi	zhǐ	xiǎng
				fēi
wéi	rì	wēi	qiān	yuàn
jiàn	là, luò	guǐ	mù	
lèi	dòng	tuō	lǐ	
hén	tíng	yù	nán	
shēn	yīn	yīn	xún	

used to form a negative; no; not	cloud	Lushui River, originating in Jiagxi Province.	pick; pluck; gather.
Know; be aware of; don't know who said this; notify; tell; Knowledge.	rise; get up; grow; appear; begin; start; remove; extract; build; set; case; batch; group.	water; a general term; for rivers, lakes, seas, etc. ; a liquid.	orchid
bamboo; bamboo grove; tall bamboo; secluded bamboo grove.	dark green or blue; grey; ashy.	Keep in the mouth; contain; nurse; suggest.	water; a river in Hunan; Hunan Province.
bamboo <i>Tsang-u</i> (conforme nota)	precious jade	north; be defeated.	water; a river in Hunan; Hunan Province.
bitter; hardship; suffering; pain; cause somebody suffering; give somebody a hard time; suffer from; be troubled by; painstakingly; doing one's utmost.	sunset; evening.	colour; coloured silk; applause; cheer; variety; splendour prize.	islet; small piece of land in a body of water. imperial concubine; wife of a prince.
only; alone; but; thinking; though.	sun; day time; day; daily.	minute; tiny; profound; abstruse; declined.	hold high; same as. resentment; enmity; blame; complain.
see; catch sight of; meet with; be exposed to; show evidence of; appear to be; refer to; vide; meet; call on; view; opinion.	leave out; be missing; leave behind; forget to bring; lag(or fall drop) behind; fall; drop; go down; set; lower; decline; sink; lag behind; get; settlement.	wind; draft; style; practice; custom; scene; news; information.	tree; wood; numb; wooden.
tear; teardrop. (ao lado do próximo ideograma significa tear stains)	hole; cavity; cave. <i>Tung Tin</i> (com o próximo, conforme nota0	something serving as a support with the hand or palm; serve as a foil (or contrast); set off; ask; entrust; plead; give as a pretext; rely upon; owe to.	name of a river in Hunan Province.
mark; trace.	front courtyard; front yard; law court.	jade; pure; handsome; beautiful.	south.
deep; difficult; profound; thoroughgoing; penetrating; profound; close; intimate; dark; late; very; greatly; deeply.	the feminine or negative principle in nature; the moon; shade; back; private parts; cloudy; overcast; hidden; negative.	sound; news; tidings.	water-side (river - side)

Título:

Queixumes das esposas do “Hsiang”

Hsiang esposa/concubina queixar

Transliterações: esposal *esposas*

queixar/ *queixumes*

Informação de nota: *Hsiang* (15)**Dísticos:**

Ilhéus do Norte do Hsiang, onde as orquídeas se ceifam!

Plainos do Sul do Lai, onde se talham as essências de preço!

colher orquídea *Hsiang* norte ilhota

valorizar madeira *Lai* sul margem do rio

Transliterações: ilhota/ *ilhéus*

norte/ *Norte*

orquídeal/ *orquídeas*

sul/ *Sul*

Transcrição: colher/ *ceifam*

Transcrição e multiplicação: valorizar madeira/ *onde se talham as essências de preço*

Transcrição e sintetização: margem do rio/ *plainos*

Informações de notas: *Hsiang* (15)

Lai (36)

As águas, puras, têm cromatismos de ágata;

Subtil, a brisa vibrações de jada.

Ø água conter ágata cor
minúsculo vento Ø jade som

Transliterações: água/ *água*

jade/ *jada*

Transcrições: conter/ *têm*

cor/ *cromatismos*

minúsculo/ *subtil*

vento/ *brisa*

som/ *vibrações*

Acréscimo: *puras*

Omissões: 2

Informação de nota: *ágata* (38)

Sobe a névoa, entre as sombras do Tsang-u.

Baixa o sol entre as brumas do Ting-tang...

nuvem subir cinzento *Tsang-u* poente
sol baixar *Tung Ting* nebuloso

Transliterações: subir/ *sobe*

sol/ *sol*

baixar/ *baixa*

Transcrições: nuvem/ *névoa*

nebuloso/ brumas

Transcrição e sintetização: cinzento poente/ *sombra*

Informações de notas: *Tsang-u* (44)²⁹⁴

Tung Ting (16)

As penas dos bambus, quem é que as sabe?

Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas.

Ø saber Ø bambu sofrimento
mas ver manchas de lágrimas profundas

Transliterações: saber/ *sabe*

bambu/ *bambu*

mas/ *mas*

ver/ *vêem*

lágrima/ *lágrimas*

Transcrição: sofrimento/ *penas*

Transcrição e sintetização: manchas profundas/ *sinais*

Acréscimo: *bem*

Omissões: 2

²⁹⁴ Tanto na *Revista de Cultura* nº. 25, quanto em *Camilo Pessanha prosador e tradutor e China: estudos e traduções*, os comentários das notas apontadas por Camilo Pessanha só chegam a de número 42

VIII – Distribuição dos desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha de *Queixumes das esposas do Hsiang*

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº	%
<i>Transliteração</i>	16	36,36
<i>Translocação</i>	0	0
<i>Transcrição</i>	13	29,54
<i>Sintetização</i>	3	6,81
<i>Multiplicação</i>	1	2,27
<i>Acréscimo</i>	2	4,54
<i>Omissão</i>	4	9,09
<i>Informação de nota</i>	5	11,36
TOTAL	44	100

4.2.8 Considerações

A partir da distribuição dos desdobramentos tradutórios que fizemos de cada *elegia*, vamos tentar observar a freqüência das ocorrências, levando em consideração resultados parciais e totais. Conforme já colocamos, essa quantificação das ocorrências permitiria, segundo Aubert, descrever o grau de diferenciação entre original e tradução.

Em *Ascensão ao Miradoiro do Kiang*, percebemos que 32,25% das ocorrências foram de *transliterações* contra 33,87% de *transcrições*. É preciso considerar que os demais desdobramentos: *sintetização*; *multiplicação*; *acréscimo*; *omissão*, com exceção da *translocação* e *informação de nota*, teoricamente, estariam muito mais próximos da recriação na tradução do que da fidelidade literal. Como nesse caso, não ocorreram *translocações*,

podemos adicionar às *transliterações* 3,22% referentes às *informações de nota*, chegando a uma fidelidade literal de $32,25\% + 3,22\% = 35,45\%$, ou seja, 64,55% do texto traduzido seria recriação.

Notamos uma distribuição semelhante em *À noite no Pego-Dragão. Informações de nota*, 8,33%, somadas às *transliterações*, 31,66%, totalizam 39,99%, o que, novamente teríamos, aproximadamente, dois terços de recriação, ou seja, 60,1%.

Em *Sobre o Terraço*, da mesma forma, as *transliterações*, 32,60%, e as *informações de nota*, 4,34%, somam 36,94%, evidenciando, também, uma recriação por volta de dois terços, ou seja, 63,06%.

Na quarta elegia, *Em U-Ch'ang*, o número de *transcrições* cai, consideravelmente, em relação às anteriores, ficando na faixa de 20%. No entanto, como há uma boa incidência nos outros componentes recriativos, as *transliterações*, 28%, somadas às *translocações*, 2%, e às *informações de nota*, 8%, atingem 38% o que resulta em 62% nas ocorrências recriativas.

Por outro lado, em *Evocações do passado*, a queda se dá na fidelidade literal. As ocorrências das *transcrições*, 43,75%, acrescidas pelos demais componentes recriativos, totalizam em 74,99%, o que diminui, sensivelmente, a proximidade entre texto original e texto traduzido.

Da mesma forma, em *Fantasia da Primavera*, essa distância entre original e tradução vai aumentando. Enquanto a porcentagem de *transliterações*, 14,28%, somadas às *informações de nota*, 2,85%, totalizam 17,13% das ocorrências, temos 82,87% de ocorrências recriativas.

Já em *Soledade*, as *transliterações*, 37,5%, somadas às *translocações*, 2,5%, e às *informações de nota*, 5%, voltam a ganhar corpo: 45%. Mesmo assim, a presença da recriação supera, ainda, no texto, isto é, 55%.

Assim, também, em *Queixumes das esposas ao Hsiang*, a fidelidade literal sobe, apresentando 47,72%, diminuindo, dessa forma, os componentes recriativos para 52,28% das ocorrências, no entanto, acima da metade.

Fizemos, assim, uma análise da quantificação das ocorrências dos desdobramentos tradutórios em cada elegia traduzida. Se observarmos a tabela dos resultados totais, abaixo, é possível notar que tivemos uma média de 36,25% de fidelidade literal, somando *transliterações, translocações, e informações de nota*. Nos componentes recriativos, ou seja, *transcrições, sintetizações, multiplicações, acréscimos e omissões*, obtivemos, portanto, 63,75%, isto é, aproximadamente, dois terços.

IX - Distribuição do total de desdobramentos tradutórios (chinês – português) na tradução de Camilo Pessanha das oito *elegias* chinesas.

DESDOBRAMENTOS	TOTAL	
	nº	%
<i>Transliteração</i>	112	29,01
<i>Translocação</i>	2	0,51
<i>Transcrição</i>	134	34,71
<i>Sintetização</i>	28	7,25
<i>Multiplicação</i>	22	5,69
<i>Acréscimo</i>	27	6,99
<i>Omissão</i>	35	9,06
<i>Informação de nota</i>	26	6,73
TOTAL	386	100

Gostaríamos de evidenciar, também, as *omissões*, que, depois das *transcrições* e das *transliterações* foram os desdobramentos que mais incidiram: 9,06%, seguidos pelas *sintetizações*: 7,25% e pelos *acrécimos*: 6,99%. Entendemos que a significativa presença de *omissões* e *acrécimos* seria explicada pelo fato das *elegias* terem sido traduzidas por um poeta. Explanando melhor, o poeta, ao traduzir um poema, não o faria apenas, tecnicamente, mas colocaria nele a sua poesia e, livremente, “acrescentaria” o que seria inspiração e omitiria o que não é identificação. As *sintetizações* e as *multiplicações* parecem ter a mesma justificativa dos *acrécimos* e das *omissões*, uma vez que multiplicar acrescenta e sintetizar omite.

Outro aspecto que, ainda, chama a nossa atenção é que, apesar do respeitável índice de recriações, os versos dos poemas traduzidos não atenderiam a rigores formais. Pelo contrário, o que percebemos é que são livres, brancos e bárbaros. Essa composição nos faz pensar na abordagem que Suzanne Bernard²⁹⁵ faz em sua obra *Le poème, em prose de Baudelaire Jusqu'a nos jours*. Bernard afirma que no poema em versos livres é mais difícil descobrir as leis que ele obedece (ela prefere usar *leis* a regras). Essas leis, segundo a autora, existem e podem variar de um poeta a outro, porém a tipografia do texto é que nos permite afirmar que o autor, escrevendo em versos, tenha desejado escrever um poema. São palavras inquietantes e que merecem um estudo aprofundado da obra dessa autora. Trabalho interessante para uma continuidade dessa dissertação. Podemos, no entanto, levantar a questão: Como estaria traduzida, então, toda a informação estética tão acentuada no jogo sonoro dos originais das *elegias*?

É, também, na sonoridade que Camilo Pessanha criaria a plasticidade de sua tradução, elaborando, principalmente, aliterações. Seriam palavras eleitas que, no mesmo verso, formam expressões repletas de uma bela musicalidade, e que só poderiam existir num

²⁹⁵ BERNARD, Suzanne. *Le poème em prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1994, p. 9.

processo de recriação, devido à distância entre a “língua-fonte” e a “língua-meta”. Vamos tentar destacá-las, evidenciando as aliterações presentes:

Ascensão ao Miaradoiro do Kiang: “ torreão (...) outrora célebre” /r/
 “estandartes, ornados de dragões” /r/
 “ inultrapassável fosso” /s/
 “ supérfluos os circundantes canais” /s/
 “ faziam-lhe guarda as próprias tribos bárbaras. De que serviriam muralhas de pedra?” /r/
 “ a montanha esplende” /n/
 “ suas vozes outonais” /s/
 “da comoção que sente, assomando no alto, quem poderia ordenar o poema? /s/ /r/
 “pungentes mágoas milenárias” /s/

À noite, no Pego-Dragão: “embalsamando a noite” /n/
 “um arroio murmura”/r/
 “o eremita parte ao surgir da lua” /r/
 “um pássaro (...) ininterruptamente gorjeia” /r/
 “ervas, impregnadas de orvalho” /r/
 “brisa primaveril” /r/
 “fazer versos ao viço das orquídeas” /s/ /r/
 “Embargam-mo (...) violentas empolgando-me” /n/

Sobre o Terraço: “antigos (...) invisivelmente” /n/

“vem ainda (...) invisivelmente” /n/
 “ nona lua o vento lamentoso” /n/
 “ de e os três rios devem estar a chegar os gansos de arribação” /r/
 “ a vastidão dos dois *Kuang*s” /s/
 “declina o pálido sol, sobre *Pang-Lai*” /l/
 “desterrado da pátria” /r/
 “volvo os olhos” /l/

Em U-Ch’ang: “em *Hsian-Hsiang* (...) Outono” /n/

“embora não caia ainda a folha nos jardins do *Tung Ting*” /n/
 “é noite , e da minha mansarda” /n/
 “sozinho (...) *U-Ch’ang*” /n/
 “lemboram-me a amoreira (...) casa paterna” /n/ /r/
 “sentir perto as águas” /r/ /s/
 “entender (...) alguém gansos” /n/
 “festivo alvoroco” /s/

Evocações do passado: “eis- me o forasteiro” /s/

“emudeceram de *Ing* os afamados cânticos” /n/
 “alto pavilhão(...) beldades”
 “ *Torrente* é a que ora modulam” /r/ /n/
 “princesas ficam” /n/
 “pairaram nuvens negras” /n/
 “à borda, desgarrado e triste” /r/

Fantasia da Primavera: “imenso horizonte em flor, do *Kiang*” /n/

“viandante (...) ainda (...) repassando a túnica” /n/
 “chorões (...) ruínas do palácio real” /r/
 “flores soltas me fizessem cortejo (...) no regresso á pátria” /s/ /r/

Soledade: “deleita-me a solidão” /l/

“vozes amigas” /s/
 “verdelhão (...) exílio” /l/
 “conturba-me a cor da relva o coração que remoça” /r/
 “desce o sol (...) cirros amarelos” /s/ /r/
 “passam nuvens” /n/
 “algaravia dos grashidos” /r/
 “oiço os gansos darem o alarme pr'a o regresso” /s/ /r/

Queixumes das esposas do Hsiang: “orquídeas se ceifam” /s/

“Plainos do Sul do Lai, onde se talham as essências de
 preço” /l/ /s/
 “as águas, puras, têm cromatismos da ágata” /s/ /r/
 “subtil, a brisa vibrações de jada” /b/
 “a névoa, entre s sombras do Tsang-u”
 “o sol entre as brumas” /s/ /r/
 “as penas dos bambus, quem é que as sabe? /s/ /n/
 “mas se bem lhes vêem os sinais das lágrimas” /n/ /s/

É notável como Pessanha consegue colocar, sutilmente, poesia nessas traduções. A ausência de rimas e métrica é despercebida diante da presença de aliterações tão intensas e

ao mesmo tempo tão suaves que permitem uma fluência musical na leitura e na absorção da poética. Poderíamos, ainda, destacar ocorrências de assonâncias e outros recursos sonoros.

Essa intensidade sonora seria, conforme já apontamos, uma tradução que o nosso poeta faz da informação estética do original chinês, tão rico em assonâncias, aliterações e contrapontos tonais. Um recurso homofônico que, ao mesmo tempo, produz um efeito sinestésico e musical, intimamente ligado ao sentido das palavras.

Observemos as inúmeras repetições dos fonemas /n/, /r/ e /s/. Vamos tentar relacioná-las aos temas que parecem constantes nas *elegias* traduzidas. Para tal é necessário que busquemos a leitura das *elegias* feita por Pessanha em suas traduções, pois entendemos que suas escolhas tradutórias, propiciadas pelas possibilidades de cada ideograma, construiriam uma leitura poética das *elegias*, entrelaçando arranjos estéticos, sintáticos e semânticos.

Em *Ascensão ao Miradouro do Kiang*, predomina um sentimento melancólico e nostálgico causado pelo confronto entre o passado e o presente. A primeira estrofe, constituída de verbos no pretérito e do advérbio “outrora”, transparece um eu lírico que tenta testemunhar a glória deste “altíssimo, torreão abandonado” que “foi outrora célebre”, defendido por um rei virtuoso. Esse rei fundou a “dinastia Tan” plantando “seus estandartes, ornados de dragões”. Estandartes simbolizando a força pela imagem dos dragões, ou seja, a força da virtude do rei que tornava supérfluos os canais e as muralhas de pedra ao redor do castelo. Força que conseguia o respeito e a submissão das “tribos bárbaras”. É a idéia do bem, “virtude do rei”, sobrepondo-se ao “mal”.

Já, na segunda estrofe, o tempo verbal é o presente e o advérbio, “hoje”. O sujeito percebe que a paisagem não mudou: “hoje, como então, a montanha esplende de régia majestade” e “rolam do Kiang as águas”. A estação é do outono: “céu e terra confundem as suas vozes outonais”. As vozes outonais são melancólicas, assim com é melancólico o “sujeito”, que vê a decadência de uma dinastia: “da comoção que sente”. São “vozes

outonais”, pois o outono testemunharia um tempo que se foi na medida em que anunciaria o fim. Uma das notas da tradução explica que “Pavilhão Novo” seria o local onde “alguns letrados eminentes e ardentes patriotas costumavam ali reunir-se para chorar em comum as desditas da pátria”²⁹⁶. Um local que na verdade não seria “novo” e sim “antiqüíssimo”, mas o termo “novo” faz o poema ser concluído com um paradoxo: “pavilhão novo” e “mágoas milenárias”. Todavia, não é apenas o final paradoxal uma vez que, no último verso da primeira estrofe, temos uma associação de idéias contrastantes: “faziam-lhe guarda as próprias tribos bárbaras”. Os bárbaros eram, normalmente, os invasores, mas no poema eles fazem guarda ao castelo. O que se percebe, portanto, é que o paradoxo conclui cada estrofe do poema, enfatizando as antíteses decorrentes de “outrora” e de hoje”.

Com antíteses e paradoxos o sujeito envolvido em “comoção” e “mágoas”, sente-se incapaz de “ordenar o poema” e indaga metalinguisticamente: “quem poderia ordenar o poema?” Não há mais quem o possa fazer, pois o “torreão” está abandonado e o reinado, acabado. O que permanece é a paisagem natural “as águas” do “Kiang” e a “montanha” dotada de uma “majestade”, enfaticamente chamada de “réglia”, pois é a “majestade” das “majestades” e seu reinado, atemporal, na visão do sujeito: “hoje, como então, a montanha esplende de régia majestade”. Esse confronto do temporal, reinado, com o atemporal, montanha, o leva, no último verso, a uma explosão de seus sentimentos melancólicos por meio da hipérbole: “de pungentes mágoas milenárias”, revelando seu estado de espírito durante todo o poema.

Na segunda *elegia*, *À noite, no Pego-Dragão*, observamos, também, um sentimento nostálgico. Nela transparece um eu lírico misturando as pessoas do discurso, como é possível constatar: “o eremita parte”, “não lhe importa (...) lhe encharquem as alparcatas”, terceira pessoa; “ intento fazer versos; embargam-no as saudades (...) empolgando-me”, primeira

²⁹⁶ Vide anexo 8.2, nota 4

pessoa. Essa intersecção das duas pessoas nos dá a sensação de que o sujeito sairia de si para poder se contemplar, entorpecido pelo “perfume das flores, embalsamando a noite”. Seria uma percepção sinestésica do olfato à audição “um arroio murmura”, um “pássaro gorjeia”, passando pela sensação do tato na sugestão da umidade: “o orvalho, lhe encharquem as alparcatas de junça”. O sentido maior, intuído no texto, no entanto, seria a visão: o sujeito enxerga-se no “eremita” que “parte ao surgir da lua”.

Já não é mais outono, como na primeira elegia, pois o sujeito sente nas “vestes” a “brisa primaveril”. A imagem do pássaro que “ininterruptamente gorjeia” confirma essa estação, sugerindo uma antítese no poema: o gorjeio do “pássaro, poisado,” e o silêncio do “eremita” caminhando: “o eremita parte ao surgir da lua”.

No último dístico da segunda estrofe, novamente, como na primeira elegia há presença de metalinguagem: “intento fazer versos ao viço das orquídeas”. É o desejo do sujeito de fazer poesia na poesia, mas as saudades o impedem: “embargam-mo as saudades, violentas empolgando-me”. É notável a utilização de uma hipérbole, por meio do adjetivo “violentas”, intensificando a expressividade de “saudades”. Uma hipérbole para sugerir e explicar a grande antítese que agora se entende do poema: o “eremita parte”, mas o sujeito permanece numa sensação melancólica contínua, sugerida pelo verbo no gerúndio: “empolgando-me”.

Na terceira *elegia*, “*Sobre o Terraço*”, também o sentimento melancólico predomina, pois o eu lírico lamenta estar “desterrado da pátria e sem notícias dela”. Como nas duas elegias anteriores, o sujeito permanece nostálgico: “para essas bandas volvo de continuo os olhos”. O termo “desterrado”, é muito intenso, dá-nos a idéia de banido. No primeiro distico, o sujeito parece fazer uma comparação entre o seu degrado e os antepassados. Estes, apesar de “mortos”, “vêm ainda a seu terraço antigo”. Ele, mesmo vivo, não retorna a sua “pátria” e nem tem “notícias dela”. Os “antigos mortos” “vêm” “ao seu terraço antigo”, ele apenas volve

“de contínuo os olhos.” Até “os gansos da arribação” que “devem estar a chegar” voltam, mas ele não.

O outono se aproxima: “já sopra a nona lua o vento lamentoso”. À imagem de recolhimento e decadência do outono acrescenta-se o “sol” que “declina, pálido” e “cobrem nuvens a vastidão dos dois *Kuang*s”. Esse cenário descrito pelo sujeito expressaria seu estado de alma que se identifica com a paisagem.

Na quarta *elegia*, *Em U-Ch'ang*, o eu-lírico já no primeiro dístico determina espaço e tempo: “Em Hsian- Hsiang é já quase Outono”. É interessante a presença da palavra “quase”. Ela encerra, no poema, a idéia de algo que, inevitavelmente, virá. Como, também, vimos na *elegia* anterior, há um prenúncio do outono, dando tanto a idéia do sujeito temer a chegada do outono, como também, demonstrar como ele se sente “quase outono”. Um outono que, paradoxalmente, “não caia ainda, a folha nos jardins do Tung Ting”. Na elegia anterior a imagem do outono estava associada ao “pálido (...) sol” declinando, enquanto nessa à “noite”: “é noite, e da minha mansarda oiço chover” Mas o poente e a noite se encontram e se misturam de tal forma que, num determinado momento, não conseguimos perceber onde o dia estaria terminando e onde a noite estaria começando. O sujeito, no entanto, teria dificuldade de ver o encontro das cores do ocaso, pois o que está sugerido no poema é o tempo nublado: “da minha mansarda oiço chover”. Em sua “mansarda”, novamente, como nas *elegias* anteriores, o sujeito expressa a sua solidão: “sozinho, na cidade de U-Ch'ang”.

Na segunda estrofe, o mesmo sentimento nostálgico que percorreu as duas *elegias* anteriores, reaparece nas lembranças do sujeito: “E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna”. A nostalgia, mais uma vez associada à imagem da água corrente: “ao sentir perto as águas do *Kiang* e do *Han*”. Essas lembranças chegariam e partiriam no fluir das águas.

No último dístico, temos, outra vez, a imagem dos “gansos”, que contrariamente ao sujeito, que está só, melancólico e distante da “casa paterna” aqueles , em bando, vivem “o festivo alvoroço com que emigram”.

Na quinta *elegia*, *Evocações do passado*, o eu-lírico, novamente, se sente um “forasteiro”, transmitindo ao poema o mesmo tom melancólico, lamentando, já no primeiro verso, sua peregrinação em vão: “mas baldada romagem.” Segue, o sujeito, nos demais versos da primeira estrofe, reclamando a sua solidão no presente: “emudeceram de *Ing* os afamados cânticos”, “as beldades se retiram”. Agora, portanto, ele só ouve “a música da Torrente”. É a imagem da água fluvial, novamente, trazendo e levando lembranças.

No primeiro verso da segunda estrofe, o sujeito encontra-se perdido na sua solidão e pergunta “ os túmulos das princesas para que lado ficam? O tempo fechado reflete seu estado de espírito no segundo verso, descrevendo, como nas *elegias* anteriores, uma paisagem de escuridão: “ sobre Hsian-Hsiang pairam nuvens negras”. É um estado de “abandono” que leva o sujeito, no último verso, novamente, como nas anteriores, ao grande desabafo: “ Do Kiang à borda, desgarrado e triste.”

Na sexta *elegia*, *Fantasia da Primavera*, temos apenas uma quadra. O primeiro verso expressaria o tempo e o espaço com ênfase na hora do ocaso e na paisagem fluvial: “cai o sol no imenso horizonte, em flor, do Kiang”. O sujeito é um “viandante” que “pára (...) a olhar”. Sua visão, no entanto, é obstruída pela “chuva que do arvoredo ainda goteja” e “ vai-lhe repassando a túnica”. Um cenário, também, de nuvens. No 3º verso, o sujeito contempla as “ruínas do palácio real de Ch'u”. Ruínas representariam lembranças de algo que já se teve na vida, mas que foi destruído. E, no último verso, ele anseia pelo “regresso à pátria” cortejado pelas flores: “as flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!

Na sétima *elegia*, *Soledade*, voltamos a ter duas quadras. Na primeira estrofe, notamos, novamente, o sentimento de solidão do eu-lírico longe da pátria: “deleita-me a soledade desta

choupana” (...) “Sim, gême o verdelhão, — mas em país de exílio” e dói-lhe “ao recordar vozes amigas”. O pássaro “verdelhão” “gême”. O gemido, lamento contínuo, refletiria o estado, continuamente, sofrido do sujeito. No quarto verso, “o coração (...) remoça”, pois o verde da vegetação lhe traz recordações dos tempos de juventude, confundindo-o: “conturba-me a cor da relva o coração, que remoça”.

Na segunda estrofe, temos, mais uma vez, a imagem do ocaso: “desce o sol, em um poente de cirros amarelos”. No entanto, há “nuvens sobre o mar”, enfatizando a imagem do obscuro, do sentimento introspectivo e melancólico do sujeito na sua solidão.

Nos dois últimos versos, novamente os “gansos”, na “segunda lua”, “fevereiro”. Agora é quase primavera, e essas aves “na algaravia dos grashidos”, dão “o alarme pr’ a o regresso.” O sujeito, no entanto, continuaria “em país de exílio.”

Na oitava elegia, o lamento continua, agora, nos *Queixumes das esposas do Hsiang*. Na primeira estrofe, juntamente com a imagem fluvial: “norte do Hsiang” e “planos do Sul do Lai” são evidenciados símbolos de beleza: “orquídeas”, “ágata” e “jade”. Temos um cenário descrito, destacando a transparência dos rios pela imagem da “ágata”: “as águas, puras, têm cromatismos de ágata” e a suavidade do vento pela imagem da “jada”: “subtil, a brisa vibrações de jada”. Toda essa translucidez das águas e das pedras indicaria a presença do sol. Na segunda estrofe, a descrição do cenário continuaria enfatizando a transparência, contudo, aos poucos, ela iria se ofuscando, pois “sobe a névoa, entre as sombras do *Tsang-u*” e “baixa o sol entre as brumas do *Ting-tang*”. É a imagem do poente que novamente invade o estado de espírito do sujeito que se expressa perguntando: “as penas dos bambus, quem é que as sabe? “Penas” aqui entendidas, possivelmente, como padecimento, como pranto: “mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas”.

Notamos nessa leitura que Pessanha faria das elegias, alguns temas constantes como: a nostalgia, o exílio, o outono, a solidão, tudo envolvido por um sentimento melancólico. Se

tentarmos relacionar conteúdo à forma, ou seja, as aliterações a esses temas, poderemos descobrir uma proximidade entre eles.

Guardadas as diferenças, os três fonemas, /n/, /r/ e /s/, que aparecem, praticamente na mesma proporção, em quase todas as aliterações das *elegias*, carregam uma característica comum: sugerem na poesia uma idéia de continuidade, de demora, de prolongamento. Seria precisamente o proposto nas traduções de Pessanha: um sentimento melancólico que perduraria do primeiro ao último poema. Essa melancolia tão contínua, como é contínua a nostalgia que o sujeito sente de sua pátria, como é contínua a solidão do “desterrado”, como é contínuo o “exílio”, como é contínuo o outono. Se extrairmos algumas expressões que compõem a estrutura aliterada das *elegias*, notaremos nelas a conotação de algo prolongado, permanente: *inultrapassável fosso, circundantes canais, vozes outonais, pungentes mágoas milenárias*, na primeira; *ininterruptamente gorjeia, impregnadas de orvalho*, na segunda; *invisivelmente, vento lamentoso, desterrado da pátria*, na terceira; *é noite, sozinho*, na quarta; *eis-me forasteiro, desgarrado e triste*, na quinta; *ruínas do palácio real, regresso à pátria*, na sexta; *solidão, alarme para o regresso*, na sétima; *penas do bambus, sinais das lágrimas*, na oitava. Essa idéia de continuidade, alias, estaria, também, sugerida em todos os poemas, por meio do uso do presente habitual e do gerúndio, predominando a construção verbal deles.

Nessa nossa análise pudemos, dessa forma, verificar a trajetória de um poeta-tradutor que parte de poemas em língua ideogramática para torná-los vivos em língua portuguesa. Dos múltiplos significados de cada caractere, cabe a ele eleger um que se relate com as demais escolhas, lembrando que a primeira delas deverá possibilitar as outras. Nesse processo tão complexo, sem dúvida, a recriação é a grande parceira de Camilo Pessanha.

5. ELEGIAS TRADUZIDAS E POEMAS DA CLEPSYDRA: RELAÇÕES DIALÓGICAS

Antes de iniciarmos esta pesquisa, o nosso olhar para a obra de Camilo Pessanha era sempre voltado para a *Clepsydra*. Ela nos envolvia totalmente com uma poesia rica e sedutora. Um dia, porém, deparando-nos com uma das *elegias* chinesas traduzidas por esse poeta, notamos que havia uma sensível proximidade, tanto na estrutura quanto na temática, entre ela e um dos poemas da Clepsydra. Essa revelação nos inquietou. Começamos, então, a analisar as demais *elegias* e fomos notando mais semelhanças com a poesia de Pessanha. Nascia, assim, uma idéia para um projeto de pesquisa.

Neste capítulo, procuraremos demonstrar um possível diálogo existente entre as traduções e as poesias de Pessanha, a partir da temática que elas trazem em comum, das quais pretendemos destacar: a melancolia; o exílio; a nostalgia; a metáfora da água; o transitório; o outono; o ocaso.

Se tomarmos, por exemplo, o soneto da *Clepyidra: Passou o outono já, já torna o frio*²⁹⁷, perceberemos que tanto o seu conteúdo, quanto a sua forma poderiam estabelecer uma relação de contigüidade com uma das elegias chinesas traduzidas: *Em U-Ch'ang*.²⁹⁸

Passou o outono já, já torna o frio...
 – Outono de seu riso maguado.
 Algido Inverno! Oblíquo o Sol, gelado...
 – O Sol, e as águas límpidas do rio

Águas claras do rio! Águas do rio,
 Fugindo sob o meu olhar cansado,
 Para onde me levaes meu vão cuidado?
 Aonde vaes, meu coração vazio?

²⁹⁷. PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*; poemas de Camilo Pessanha (estabelecimento de texto, introd. crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti). Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p.97

²⁹⁸. PESSANHA, Camilo. *China. Estudos e Traduções*. Lisboa: Veja, Gabinete de Edições, 1993, p. 87.

Ficae, cabelos d'ella, fluctuando,
E, debaixo das águas fuginhas,
Os seus olhos abertos e scismando

Onde ides a correr, melancolias?
– E, refratadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...

EM U-CH'ANG

Em *Hsian-Hsiang* é já quase outono,
Embora não caia ainda a folha nos jardins do Tung Ting.
É noite, e da minha mansarda oiço chover,
– Sozinho, na cidade de *U-Ch'ang*.

E lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna,
Ao sentir perto às águas do *Kiang* e do *Han*.
Vá entender alguém a grulhada dos gansos,
– O festivo alvoroço com que emigram!

Essa sensação de proximidade, entre os dois poemas, poderia até, de certa forma, levar a uma relação quase intertextual entre os dois. Se observarmos o primeiro verso do *soneto*: “Passou o Outono já, já torna o frio”, notaremos o anúncio de uma nova estação, o inverno. É o sujeito que se daria conta de que essa estação novamente chegou. A fluidez do tempo seria sentida por ele de forma acelerada e cíclica, mudança de estação, expressa pela repetição e a colisão das tônicas no advérbio de tempo: “já, já...”. Da mesma forma, o primeiro verso da *elegia*: “Em *Hian-Hsiang* é já quase outono”, sugere-nos, nesta busca intertextual com o *soneto*, a leitura: passou o verão “é já quase outono”. Essa leitura evidencia na *elegia* a mesma mudança de estado, cíclica e repentina, que é transmitida no *soneto*. Percebe-se nela, também, a presença do advérbio de tempo “já” fazendo a colisão das tônicas com o advérbio “quase”: “é já quase outono”. Esse recurso utilizado no primeiro verso dos dois poemas reforçaria uma composição que se desenvolve em “melopéia”, num ritmo, tipicamente, simbolista presente na composição de Pessanha.

A contigüidade, entre a *elegia* e o *soneto*, pode ainda ser sentida na primeira estrofe deste. Percebemos nela uma paisagem hibernal, traçada de forma descritiva e estática:

“Álgido inverno! Oblíquo o Sol, gelado...”, denotando a impotência do sujeito diante do que é cíclico e, inevitavelmente, se repete, sem a presença de nenhum verbo de ação. A mesma paisagem descritiva e estática, agora pré-hibernal, outono, é possível de ser notada, também, na primeira estrofe da *elegia*: “Embora não caia ainda a folha nos jardins do Tung–ting”. Pelo fato de não caírem as folhas, movimento próprio do outono, notamos a imobilidade da cena, transmitida pela negação da ação “não caia”. Em ambos, percebemos a passividade do sujeito lírico diante do que ciclicamente não muda.

Essa aparente estaticidade, presente na paisagem dos poemas, parece, no entanto, ser quebrada, de repente, pelo fluir das águas. Na *elegia* são as águas pluviais: “É noite, e da minha mansarda oiço chover,”. No *soneto*, águas fluviais: “O Sol e as águas límpidas do rio.” Em ambos, “chuva” e “rio”, percebe-se o fluir das águas como um movimento que é apenas o tempo se diluindo, passando, rapidamente, esvaziando o que já foi. Seria o sujeito lírico não podendo fazer nada diante da liquidez do tempo e a sua irreversibilidade. É interessante que a imagem do “rio”, também aparece no 6º verso da *elegia*: “Ao sentir perto as águas *Kiang* e do *Han*”. Ao colocar em cena o “rio”, percebe-se que o sujeito não rompe o seu estado de passividade, mas apenas se dá conta da fugacidade da vida, diluindo-se e fluindo como as águas do rio. Na elegia: “é já quase outono”; no *soneto*: “Passou o Outono já...”, mas o sujeito permanece imóvel, vendo as estações se sucederem e, fatalmente, chegar o inverno.

Outro aspecto que, também, aproximaria os dois poemas é a imagem de lembranças que vêm à mente do sujeito: na *elegia*, “E lembrar-me a amoreira e a catalpa da casa paterna”; no soneto: “E, debaixo das águas fugidas, / Os seus olhos abertos e scismando...”. São imagens da figura feminina. Na *elegia*: a “amoreira”, fertilidade; no *soneto*: a mulher. Nota-se que essas lembranças nos dois poemas vêm introduzidas no verso pelo conectivo bíblico “e”: “E lembrar-me...”, “E, debaixo das águas...”. Esse recurso nos remete ao “Gênesis”: “E Deus

viu que isto era bom.” (Gen. 1, 10), princípio de tudo, e à *Pátria-mãe*, ponto de origem no Cosmos, tão buscado pelos simbolistas.

Essas lembranças, na *elegia*, seriam um apelo ao inconsciente por meio de percepções sensoriais, principalmente, auditivas, transcendendo os seus significados: “oiço chover”; “sentir perto às águas do *Kiang* e do *Hian*”; “a grulhada dos gansos”. É uma realidade sinesteticamente percebida, pela intuição ao invés da lógica. Como sugere o *soneto*, tudo são visões fragmentárias, brotando do subconsciente. Tudo dominado pela idéia de transitoriedade, do suceder das estações, do fluir das águas. Essa realidade, apenas sugerida, seria, mais ainda, confirmada no uso de reticências nos dois poemas: “Passou o Outono já, já o torna frio...”, “Os seus olhos abertos e cismando...” e “As suas mãos translúcidas e frias...” (*soneto*) e “Ao sentir perto às águas do *Kiang* e do *Hian...*” (*elegia*)

Tais percepções de um Universo sugerido e fragmentado em sensações de som, luz e cor, podem parecer, a princípio, desconexas, tanto no *soneto*, quanto na *elegia*. Integram-se, todavia, em ambos. Se tomarmos o *soneto*, notaremos essa integração na alusão a dois estados: o “álgado inverno” e o coração gelado do sujeito, “coração vazio”; o “Outomno” que “já” “passou” e o “riso magoado” da mulher, imagem da *Ophélia*, mostrada nas águas, por meio da figura fragmentada, “mãos translúcidas”, que flutua e se decompõe, integrando-se ao universal.

Na *elegia*, também, percebemos idéias que, num primeiro momento, não se conectariam, emergindo do inconsciente: o “outono”; a “cidade de U- Ch’ang”; a “casa paterna”; “as águas do *Kiang* e do *Han*”; “a grulhada dos gansos”. O que se nota, no entanto, é que há uma relação entre o sujeito que se sente “Sozinho na cidade de *U - Ch’ang*” e a solidão da “noite” de “outomno”; as lembranças da “casa paterna”, tempo que já passou, assim como as “águas do *Kiang* e do *Han*” fluem, melancolicamente, contrastando com o “festivo alvoroço com que (os gansos) emigram”. Tal emigração, não seria apenas uma mudança de estado dentro de um

ciclo que se dilui, mas sugeriria, acima de tudo, na *elegia*, a busca “festivamente” da *pátria-mãe*.

Ao percorrer outros poemas da *Clepsydra*, é possível notar a temática das *elegias*, presente neles, ou melhor, não haveria nas *elegias* nenhum tema que não estivesse na *Clepsydra*.

Tomemos o famoso poema *Inscrição*:

Eu vi a luz em um país perdido
A minha alma é lânguida e inerme
Oh! quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...²⁹⁹

Paulo Franchetti, em *Nostalgia, Exílio e Melancolia*, indica:

“esta quadra, escrita provavelmente para abrir a coleção de seus versos, concentra, nas duas linhas iniciais, o tema do exílio seu desenvolvimento nostálgico, tal como o encontramos nos textos que já comentamos e como o vamos encontrar em vários poemas de Camilo Pessanha: a perda do país em que se deu o nascimento real ou espiritual conduz à languidez. Vemos apenas os dois momentos extremos: a percepção da perda e a sensação anímica de falta de energias, e de vulnerabilidade, por falta de defesas. Os dois adjetivos que definem a alma exilada são os pontos focais do poema. É para o primeiro — lânguida — que converge toda a primeira parte da quadra. E é do segundo — inerme — que decorre toda a segunda parte, com o desejo de subtração à superfície, de absorção pelo seio da terra, onde os seres desarmados e destituídos de energia podem encontrar abrigo e proteção.”³⁰⁰

Nota-se que Franchetti enfatiza nessa quadra a presença do “exílio e seu desenvolvimento nostálgico” e dos adjetivos “lânguida” e “inerme” para definir “a alma exilada”. Temos, assim, um sujeito melancólico que se sente impotente diante de seu exílio

²⁹⁹ PESSANHA, 1994, p.81.

³⁰⁰ FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e Melancolia*. São Paulo: Fapesp / Ateliê Editorial, 2001, p. 36.

dominado pela nostalgia. Uma impotência que o deixa fraco e sem meios de defesa. E nada ele pode fazer, nem “no chão sumir-se como faz um verme”.

Esse clima melancólico de *Inscrição*, derivado de um exílio nostálgico, poderia ser encontrado, também, na elegia *Sobre o Terraço*, com destaque nos dois últimos versos: “Desterrado da pátria e sem notícias dela,/ Para essas bandas volvo de contínuo os olhos”. Teríamos aqui, também, um sujeito impotente e passivo que não conseguiria fazer nada, além de volver, continuamente os olhos para “essas bandas”, sua “pátria”. Uma “pátria” da qual lamenta estar “desterrado”, saído da terra. O contrário poderia ser “enterrar”, o mesmo desejo do eu lírico de *Inscrição*: “no chão sumir-se”.

Percebemos, ainda, que tanto na quadra da *Clepsydra*, quanto na *elegia*, é acentuado o sentido da visão. Naquela é o verbo ver “eu vi”, nesta “volvo(...) os olhos”. Nos dois poemas a visão é direcionada para um local distante do sujeito e de imagem difusa e imprecisa. Na quadra, é “um país perdido”, na *elegia*, “essas bandas”. É como se o sujeito pressentisse um exílio interminável. Ninguém consegue achar um “país perdido” ou “essas bandas” para retornar. Daí o sentimento melancólico que emana dos dois poemas, caracterizado pelo sujeito nostálgico e sem esperança em seu exílio.

Esse mesmo tema, que perpassa por todas as *elegias*, apareceria, ainda em outros poemas da *Clepsydra*. Vejamos a segunda estrofe de *Depois das bodas de ouro*:

Temo de regressar...
E mata-me a saudade.
Mas de me recordar
Não sei que dor me invade.³⁰¹

Nessa estrofe, o sujeito teme voltar, apesar da nostalgia, ele esteja bem: “temo de regressar.../ e mata-me a saudade”. Essa saudade seria fruto de recordações que lhe causam dor: “mas de me recordar/ não sei que dor me invade”. Se observarmos os dois primeiros

³⁰¹ PESSANHA, 1994, p.99.

versos da elegia *Soledade*, veremos uma estreita semelhança com essa estrofe do poema, pois há um sujeito que se sente, também, divido: “Deleita-me a solidão desta choupana.../ Mas dói-me ao recordar vozes amigas”.

Da mesma forma, teríamos um sujeito que teme regressar, pois o deleita “a solidão desta choupana”, ao mesmo tempo em que lhe dói “ao recordar vozes amigas”. A idéia de exílio vem explicitada no verbo “recordar” presente nos dois poemas, confirmada no primeiro pelo verbo “regressar”, que carrega em si toda uma conotação do retorno de quem partiu, e, no segundo, a própria palavra “exílio” no contexto do terceiro e do quarto versos que prosseguem a *elegia*: “Sim, gême o verdelhão, — mas em país de exílio./ Conturba-me a cor da relva o coração, que remoça”.

Há outro poema da *Clepsydra*, *Canção da partida*, em que os dois primeiros versos da segunda estrofe e os três últimos da quarta estrofe, juntam-se para transmitir a dor nostálgica de quem “vai degredado”.

Quem vae embarcar, que vae degredado,
As penas do amor não queira levar...

(…)

E um lenço bordado... Esse hei-de-o levar.
Que é para o molhar na água salgada
No dia em que enfim deixar de chorar.³⁰²

O sujeito nesse poema admoesta: “as penas do amor não queira levar”. Elas seriam, quem sabe, as “vozes amigas” da elegia *Soledade*, que doem ao ser recordadas “mas dói-me recordar vozes amigas”. E poder o lenço “molhar na água salgada/ no dia em que enfim deixar de chorar”. A “água salgada” do mar do regresso que o fará “deixar de chorar”, o fim do exílio, o fim da nostalgia e, por conseguinte, o fim da melancolia.

³⁰² PESSANHA, 1994, p.98.

Em *Paisagens de Inverno I*, outro poema da *Clepsydra*, o sujeito começa, no primeiro verso, suplicando pelo retorno: “Ó meu coração, torna para trás”. O coração que pode ser entendido como a metáfora do sentimento, do amor e do sofrimento, e, portanto, da melancolia, aparece nesse poema como o objeto da súplica do sujeito para que a dor termine. O fim desta, contudo, só seria possível, voltando: “ó meu coração, volta para trás”, pois, como na *elegia*, “para essas bandas volvo de contínuo os olhos”.

Franchetti conclui a sua tese, estabelecendo uma relação complexa entre *exílio, nostalgia e melancolia* na obra de Pessanha:

A nostalgia pode ser vista, em alguns momentos, como uma formação reativa, uma defesa contra o poder dissolvente da melancolia. Esta, por sua vez, pode ser vista como um momento de superação da nostalgia. Enquanto o exílio é sentido como uma condição individual, a solução nostálgica domina e a melancolia se deixa reduzir à nostalgia, ou se confunde com ela; mas quando sob o efeito do longo afastamento, a pátria equivale, em estranhamento, ao país estrangeiro e o exílio passa a ser reconhecido como condição geral da existência, observa-se o progressivo triunfo da melancolia. Num universo sem transcendência, como é o de Camilo Pessanha, a nostalgia é fenômeno da ordem do particular. A condição humana, assim, se pode, num primeiro momento, ser assimilada à situação de exílio, não pode ser objeto de um tratamento nostálgico pela simples razão de que não há lugar para voltar.³⁰³

Essa reflexão de Franchetti sugere-nos a questão: no universo das elegias haveria transcendência? Difícil de responder. Teríamos que definir a idéia de exílio presente nelas. Seria uma “condição humana”, ou o *tropus* do sujeito? Mesmo que haja, aparentemente, um desencontro escatológico entre as *elegias* e a *Clepsydra*, é oportuno considerar que aquelas teriam sido traduzidas num processo de recriação, tornando-se poesia de Camilo Pessanha e, portanto, passando a pertencer ao mesmo universo. Para nós, todavia, interessa constatar que, de uma forma ou de outra, a temática que envolve as *elegias* estaria, também, presente na *Clepsydra*.

³⁰³ FRANCHETTI, 2001, p. 149-150

Outros temas, ainda, aproximariam as *elegias* da *Clepsydra*, como o ocaso, a metáfora da água, o outono. Este último já evidenciamos na comparação feita entre *Paisagens de inverno II* e a quarta elegia *Em U-Ch'ang*.

Em *Crepuscular* observamos as sensações sinestésicas do sujeito na hora do ocaso:

Há no ambiente um murmúrio de queixume,
De desejos d'amor, d'ais comprimidos...
Uma ternura esparsa de balidos
Sente-se esmorecer como um perfume.

Às madre-silvas murcham nos silvados
E o aroma que exalam pelo espaço
Tem delíquios de gozo e de cansaço,
Nervosos, femininos, delicados.

Sentem-se espasmos, agonias d'ave,
Inapreensíveis, mínimas, serenas...
Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,
O meu olhar no teu olhar suave.

As tuas mãos tão brancas d'anemia...
Os teus olhos tão meigos de tristeza...
É este enlanguecer da natureza,
Este vago soffrer do fim do dia.³⁰⁴

Podemos notar nesse poema uma presença intensa dos sentidos: a audição em “um murmúrio de queixume”; o olfato em “esmorecer como um perfume” e “o aroma que exalam pelo espaço”; a visão em “o meu olhar no teu olhar suave”; o tato em “tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas”. Também, na *elegia Fantasia da Primavera*, o sujeito transmite as sua sensações sinestésicas do poente:

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor do Kiang.
Pára o viandante a olhar. A chuva, que do arvoredo ainda goteja, vai-lhe
[repassando a túnica...
Oh! Se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio real de Ch'u,
As flores soltas me fizessem cortejo, à despedida, no regresso à pátria!

³⁰⁴ PESSANHA, 1994, p. 89-90.

Dois sentidos estão intensamente presentes nessa *elegia*: a visão, “pára o viandante a olhar” e o tato, “a chuva (...) vai-lhe repassando a túnica”. Seria intenso, pois o viandante parece muito atento, ele “pára (...) a olhar” e a chuva molha a túnica, sentindo o “viandante” a umidade em todo o corpo.

No penúltimo verso de *Crepuscular*, temos a metáfora “enlanguescer da natureza”, um crepúsculo como um momento em que a natureza se encontraria fraca, abatida, lânguida. Na *elegia*, *Sobre o Terraço*, da mesma forma, o ocaso é visto pelo sujeito como um momento de languidez, palidez: “Declina, pálido, o sol, sobre *Pang-Lai*”. O mesmo percebemos em *Queixumes das esposas do Hsiang*, aparecendo, outra vez, o tema do ocaso nas *elegias*. Da mesma forma, sol fraco, ofuscado pelas “brumas”: “baixa o sol entre as brumas do *Tsang-u*”.

A metáfora da água, também, aparece em vários poemas da *Clepsydra* e nas *elegias*. Se tomarmos o soneto *Imagens que passais pela retina*, identificaremos nele um dos temas constantes da poesia de Pessanha: a fugacidade da vida que passa como o fluir constante das águas.

Imagens que passaes pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
Que passaes como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncaes,
E o vago medo angustioso domina,
— Por que ides sem mim, não me levaes?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
— O espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos.

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
Flexão casual de meus dedos incertos,
— Estranha sombra em movimentos vãos.³⁰⁵

³⁰⁵ PESSANHA, 1994, p. 112.

Sobre a primeira quadra desse soneto, Franchetti indica que o sujeito “compara os próprios olhos a uma fonte pela qual passa o fluxo de água” e prossegue:

A primeira constatação a fazer é que a equação “imagens: olhos:: água: fonte” é uma equivalência que se processa a partir da noção de que em ambos existe um momento único de passagem, sem possibilidade de repetição ou retorno. Assim, cada percepção sensorial é colocada sob a égide do irreversível, e o fluxo das percepções é associado à continuidade indivisível da água que flui pela fonte.³⁰⁶

Essa irreversibilidade das percepções sensórias angustiaria o sujeito que não consegue fixar as imagens, pois tudo passa, irremediavelmente, “como a água cristalina”. É um fluir das águas que nunca traz nada de volta: “por uma fonte para nunca mais”. Essa angústia o leva a uma pergunta, no quarto verso da segunda quadra, que é ao mesmo tempo uma súplica: “por que ides sem mim, não me levais”. Tudo passa, entretanto, ele permanece onde está. Tudo passa, explicavelmente, na equivalência entre imagem e água. E, fatalmente, ele não pode fazer nada.

Em *Meus olhos apagados*, outro poema da *Clepsydra*, também, o sujeito seria um expectador passivo vendo a água cair:

Meus olhos apagados,
Vede a água cair.
Das beiras dos telhados,
Cahir, sempre cahir.

Das beiras dos telhados,
Cahir, quase morrer...
Meus olhos apagados,
E cançados de ver.

Meus olhos, afogae-vos
Na vã tristeza ambiente.

³⁰⁶ FRANCHETTI, 2001, p. 61.

Caí e derramae-vos
Como a água morrente.³⁰⁷

Na primeira estrofe do poema, o sujeito usa o adjetivo “apagados” para caracterizar os próprios olhos. Há uma notável diferença entre fechados e “apagados”. O primeiro seria a anulação da visão, pois, a partir do momento em que alguém fecha os olhos, nada mais vê diante de si. Já, o segundo indicaria que os olhos estivessem abertos, mas sem brilho, sem luz, sem vida, apáticos, passivos. O movimento da “água” caindo se repete a sua frente, mas os olhos do sujeito continuam “apagados”, inertes. Na segunda estrofe, o cenário se repete, no entanto, a água não é a mesma, pois o sujeito se dá conta que ela flui, “quase morrer”, e seus olhos já cansados nada podem fazer. Na terceira estrofe, o sujeito notaria que a vida também flui e passa como a “água morrente”. É uma percepção em graduação: na primeira estrofe, a água “cair, sempre cair”; na segunda estrofe, “quase morrer”; na terceira estrofe, “água morrente”. Há uma graduação, também, na abordagem metonímica dos olhos: “olhos apagados”; “olhos apagados e *cançados*”; “olhos, afogai-vos”. Esta última se coloca no verso como um pedido de clemência do sujeito, uma súplica para que seus olhos desapareçam como a água: “caí e derramai-vos/ como a água morrente”.

Essa fugacidade da vida que passa, inevitavelmente, como o fluir das águas, levando o sujeito a um estado de passividade diante do imutável, pode ser observada ainda em outro poema da *Clepsydra*, do qual vamos citar apenas cinco das doze estrofes que o compõem:

Porque o melhor, enfim,
É não ouvir nem ver...
Passarem sobre mim
E nada me doer!

—Sorrindo interiormente,
Co’as pálpebras cerradas,

³⁰⁷ PESSANHA, 1994, p.100.

Às águas de torrente
 Já tão longe passadas. —
 (...)
 Passar o estio, o Outono,
 A poda, a cava, e a redra,
 E eu dormindo um sono
 Debaixo de uma pedra.

Melhor até se o acaso
 O leito me reserva
 No prado extenso e raso
 Apenas sob a erva
 (...)
 E eu sob a terra firme,
 Compacta, recalcada,
 Muito quietinho. A rir-me
 De não me doer nada.³⁰⁸

Logo na primeira estrofe, o sujeito declararia a sua passividade diante da vida, afirmando que o melhor “é não ouvir nem ver (...) e nada me doer”. Na segunda estrofe, como em *Meus olhos apagados*, ele prefere fechar os olhos a ver o fluir das “águas da torrente”: “côas as pálpebras cerradas,/ ás águas da torrente/ já tão longe passadas”. Neste ele cerra as pálpebras, naquele ele quer afogar os olhos. Na terceira da nossa seleção, o sujeito se coloca inerte “dormindo (...) debaixo de uma pedra”, sem perceber as estações se sucederem: “passar o estio, o Outono”. Na nossa quarta estrofe, ele reconsidera: “melhor até se o acaso/ o leito me reserva”, ou seja, melhor morrer a dormir, para atingir a passividade total diante da transitoriedade. Na última estrofe, ele, “sob a terra firme”, morto, não sentiria nada, estando, então, imune à efemeridade da vida.

Percebemos, dessa forma, nesses poemas da *Clepsydra*, a metáfora de uma água em movimento, um movimento sem retorno “da torrente”, da chuva na “beira do telhado”, “de uma fonte para nunca mais”, conotando uma analogia ao fluir fugaz da vida, em que tudo passa e nada fica. O nada é a morte, anseio do sujeito: “meus olhos, afogai-vos”; “e eu sob a terra firme”; “por que ides sem mim, não me levais?”.

³⁰⁸ PESSANHA, 1994, p.139-141.

Em algumas *elegias*, a metáfora da água, também, aparece, e sempre na imagem do rio, o grande símbolo da fluidez. Em *Ascensão ao Miradoiro do Kiang*, “rolam do *Kiang* as águas”. Tudo passa como o grande império da “dinastia Han”: “aqui plantou seus estandartes, ornados de dragões, o fundador da dinastia Han”, contudo, hoje, “este altíssimo torreão” está “abandonado”, morto, como estaria morto, passivo, o próprio sujeito: “quem poderia ordenar o poema?” Ele já não o conseguiria fazer.

Em *À noite, no Pego-Dragão*, o “perfume das flores, embalsamando a noite puríssima” e o murmúrio do “arroio”, trariam, como já vimos, recordações sinestésicas ao sujeito “embargam-mo as saudades violentas”. Esse murmúrio do “arroio” é o rumor das águas que passam, assim como as saudades seriam o “rumor” do que, inevitavelmente, passou. E agora o sujeito intenta ”fazer versos ao viço das orquídeas”, entretanto, sente-se “embargado”, impedido e, por isso, comovido, na sua nostalgia do “*Kiang Pei* e do *Kiang – nan*”, (rios Yangtze do Norte e Yangtze do Sul), perceberia em todo o percurso das águas, todo o percurso de suas lembranças.

Da mesma forma, na *elegia Em U-Ch’ang*, o sujeito associa suas lembranças ao curso dos rios: “e lembram-me a amoreira e a catalpa da casa paterna/ ao sentir perto as águas do *kiang* e do *Han*”. Lembranças que fluem como as águas desses dois rios e de todos os rios. É o tormento provocado pela consciência da transitoriedade da vida. É a própria *Clepsydra*, relógio que marcava com a água o tempo dos oradores gregos. Um relógio, portanto, que marca o tempo que passa. Um relógio ao qual não perguntamos que horas são? Mas sim, que tempo passou? E a resposta estaria nas águas que já fluíram.

Seria, este, na metáfora da água, o ápice do encontro das *elegias* traduzidas com a poesia *Clepsydra*. Um encontro que carregaria toda a melancolia, por vezes, nostálgica, do que já foi. A consciência aprisionada num impotente *exílio* que, retomando a primeira elegia, “céu e terra confundem suas vozes outonais” e “da comoção que sente, assomando do alto,

quem poderia ordenar o poema?” Com o clamor dessa pergunta, desse pedido de socorro, presenciamos o sujeito, impotente pelas “pungentes mágoas milénárias”, abandonando o poema, pois a quem cabe ordenar o poema senão ao próprio sujeito? Seria um silêncio do sujeito, citando parte de *Ó cores vituaes que jazeis subterrâneas*, angustiante e resignador, cessando de cogitar, gemendo pelos “sonhos não sonhados” e, no silêncio da noite, em que se faria mais alto o seu silêncio, errando “em um queixume brando”, desfalecendo:

E escutando o correr da água na clepsydra,
Vagamente sorris, resignados e atheus,

Cessae de cogitar, o abysmo não sondeis.

Gemebundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite erraes, doces almas penando,
E as asas laceraes na aresta dos telhados,
E no vento expiraes em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.³⁰⁹

³⁰⁹ PESSANHA, 1994, p. 151.

6 CONCLUSÃO

Ao iniciarmos esta nossa pesquisa, não imaginávamos a direção que ela tomaria. Sabíamos que tínhamos, em mãos, oito preciosos poemas, pouco explorados, nascidos de uma ousada tradução da língua chinesa para a portuguesa. Ousada, principalmente, pela distância entre essas duas culturas. Com o andamento do trabalho, foi tornando-se necessário não só estudar *teoria da tradução*, como também, um pouco da *língua e da poesia clássica chinesa* para podermos perscrutar as escolhas desse tradutor e a nova poesia que delas surgia. O que teria motivado Camilo Pessanha a traduzir essas *elegias* a ponto de chamá-las de “deliciosas obras-primas”³¹⁰? Precisávamos conhecer um pouco mais dos originais que, certamente, teriam fascinado Camilo Pessanha, levando-o a declarar:

Estas, decerto intencionalmente escolhidas, são tão parecidas na métrica - de um andamento calmo e dolente —, tão orientadas por uma comum filosofia – ao mesmo tempo niilista e estóicas tão homogéneas no vibrar de uma idêntica emoção – amorosa e grave —, e tão uniformes na predilecção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de as evocar,— que à sua leitura, no próprio original chinês, se acredita serem produção de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única sistematizada.³¹¹

A idéia, no entanto que temos de poesia, no ocidente, está alicerçada, normalmente, em línguas alfabeticas. Em nosso imaginário, com exceção dos monossílabos, que são, relativamente, poucos, os vocábulos apresentam duas ou mais sílabas. Como interpretar uma poesia clássica chinesa, se cada ideograma seria composto por uma sílaba dotada de mobilidade, revelando, sozinho e no relacionamento com outros ideogramas, vários significados? Como compreender uma língua cuja escrita não teria compromissos com a língua falada?

³¹⁰ PESSANHA, Camilo. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In: PIRES, Daniel (org.) Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 181

³¹¹ Ibidem, p. 182.

Mesmo assim, sabe-se de poetas que, às vezes, com um conhecimento restrito do chinês, lançam-se a fazer traduções a partir de línguas expressas em ideogramas, criando uma nova poesia imbuída do próprio fazer poético, muitas vezes, encantador. Camilo Pessanha foi um deles que, convivendo com a cultura macaense, conhecendo por volta de 3.500 caracteres, como afirma Danilo Barreiros, e contando com a ajuda do amigo sinólogo, José Vicente Jorge, teria conseguido fazer, a nosso ver, o que François Cheng³¹² chamaria de “tradução interpretada” das *elegias chinesas*, ou seja, aquela que parte de “uma escolha de poemas (...) acompanhados: de uma transcrição fonética (...) de uma tradução palavra por palavra”.

Essa “tradução interpretada”, entretanto, extrapolaria, nesse caso, o conceito de Cheng, culminando com toda uma tradução cultural, própria de uma construção literária em deslocamento. Ela manifestaria, assim, especialmente na obra de Camilo Pessanha, objeto de nosso estudo, as relações estabelecidas entre linguagem e alteridade, sedimentadas no que Ramos chamaria de “orientalismo multifacetado” que ora repetiria a fixidez do discurso colonial, fazendo, com distanciamento e estranhamento, críticas ao colonizado como seria possível notar no *Prefácio* que o nosso poeta faz ao *Esboço crítico da civilização chinesa*; ora exaltaria a cultura chinesa, proferindo, com maravilhamento e reconhecimento da alteridade, conferências que a valorizariam. Há, contudo, entre outros, dois momentos, em que a obra de Pessanha mostraria uma única face, mas que, ao mesmo tempo não deixaria de ser múltipla, pois externaria uma linguagem reveladora de um hibridismo, fruto da intersecção de dois imaginários, o ocidental e o oriental; fruto do encontro e do confronto de duas culturas; fruto de uma *transculturação*. São eles: o tríptico oriental da *Clepsydra* em *Viola chinesa*, *Violoncelo* e *Ao longe os barcos de flores*, que poderia ser aprofundado numa continuidade deste trabalho, e a tradução das oito *elegias chinesas*, nosso *corpus*. Esta evidenciaria o universo cultural do tradutor mesclado pela emblemática poesia chinesa e pelo

³¹² CHENG, 1995, p.14

seu fazer poético, estabelecendo relações dialógicas com a *Clepsydra*, criando uma nova poesia. Uma poesia que se plenificaria na temática elegíaca, mas que se esvaziaria da forma desse tipo de composição lírica, lembrando, quiçá, a intencionalidade do poeta chinês de “inserir o vazio no pleno”. Uma poesia que, talvez pudesse responder à questão que Horácio Costa levanta ao analisar a imagética no poema *Violoncelo*: “e se por trás do texto de Pessanha estivesse também uma outra idéia de operação poética, não ocidental?”³¹³

A *reimaginação* dessa poesia emblemática chinesa, tão presente na tradução dessas *elegias*, faz-nos retomar a afirmação do próprio Pessanha de que os poemas chineses teriam um duplo sentido: “um superficial e directo e outro referido ou simbólico, erudito e profundo” Este segundo sentido que tentamos abordar neste trabalho, principalmente, a partir do estudo de François Cheng sobre a poética chinesa e seus meandros, indicaria todo um projeto maior de pesquisa que poderia ser feito sobre *imagens*, *símbolos* e *mitos* nas traduções de poemas chineses em língua portuguesa. Um estudo que partiria de um pensamento inquietante de Cheng ao delinear o perfil do poeta numa interpretação de um poema chinês, *Balada do Kong Hou*, a partir de uma tradução literal em português:

O poeta é, mais do que aquele que fala, aquele que se deixa falar. Ele aparece como um decifrador ao mesmo tempo que organizador dos mitos acumulados ao longo de milênios. Tudo se passa como se o poeta não pudesse completar o seu próprio mito, sem ter vivido todos os outros mitos. Esta passagem subterrânea através dos mitos é para ele uma iniciação.³¹⁴

³¹³ COSTA, Horácio. Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha. USP. [s.n.t.] p.14

³¹⁴ CHENG, 1995, p. 54.

7. BIBLIOGRAFIA

Tradução

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução – A teoria na prática.* 4^a.ed. São Paulo. Ática, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa – Renúncia do tradutor.* Trad. Susana Kampff Lages. In: Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução - Volume 1. Werner Heidermann (org.). Universidade Federal de Santa Catarina CCE/ DLLE. Núcleo de Tradução. Florianópolis, SC, 2001. pág 189 - 215.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas.* 4^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. *Para além do princípio da saudade – A teoria benjaminiana da tradução.* In: Folhetim nº 412, 9 de dezembro de 1984, p. 6-8.

_____. *Paul Valery e a poética da tradução.* In: Folhetim, 27 de janeiro de 1985, p. 3-5.

_____. *Minha relação com a poesia chinesa.* In: Revista de Cultura nº 25 Edição: Instituto Cultural de Macau., 1995, p. 231-240.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 3^a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *A arte no horizonte do provável*. 4^a. Ed. São Paulo: Ed. Prespectiva, 1977.

COSTA, Horácio. *Mar abierto: ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006.

GOROSTIZA, José. *Morte sem fim e Outros Poemas*. Horácio Costa trad. EDUSP. São Paulo: 2003.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2. ed. : São Paulo, Editora Cultrix, 1969.

LAGES, Susana Kampff. *A tarefa do tradutor e o seu duplo: A teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade*. In: Caderno de Tradução nº III. G.T. de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 1998

_____. “A tarefa do tradutor”: leituras. In: *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 163-227.

LARANJEIRA, Mario. *Poética da Tradução*. 2^a ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3. ed. Barcelona: Tusquets editores, 1990.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Editora Ltda, 1976

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

Cultura chinesa

BAI, Li. *Poemas de Li Bai*. Tradução, Prefácio e Notas de Antonio Graça de Abreu. 2.ed. Instituto Cultural de Macau, 1996.

CHENG, François. *A escrita poética chinesa*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 5-65.

CHEONG, Fok Kai. *Estudos sobre a instalação dos portugueses em Macau*. Lisboa: Gradiva [s.d]

CHING, Li. *Antologia da poesia chinesa de Qu Yuan até os nossos dias*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 69-150.

CHING, Li. *A estrutura da língua chinesa*. 1. ed. Fundação Oriente, 1994.

DIAS, Fernanda. *Dias da Prosperidade*. Instituto Cultural de Macau e Instituto Português do Oriente, 1998.

EOYANG, Eugene e YAO-FU, Lin. *Translating Chinese Literature*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1995.

GUERRA, Joaquim A. de Jesus. *O Livro dos cantares*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 251-260.

JORGE, José Vicente. *Notas sobre a Arte chinesa*. 2.ed. Instituto Cultural de Macau, 1995.

KANRU, Lu; YUANJUN, Feng. *Breve história da Literatura Chinesa*. 1.ed. Beijing: Edições em Línguas Estrangeiras, 1986.

KENNETH, G. Francis. *A Literatura da China II – Do Renascimento do período de Han até hoje*. Adaptação Mário de Caires, Lisboa: Editora Arco. [s.d.]

FRANCHETTI, Paulo. Artigo sobre *Uma antologia de poesia chinesa – selecção e trad.* de Gil de Carvalho. Colóquio – Letras nº101, jan/fev de 1998, p. 208 - 211.

LAOZI. *Dao De Jin*. Trad. Mario Bruno Sproviero . 1^a edição. São Paulo: Hedra, 2002.

MAZO, Ramón Lay. *La poesia de Li Qing Zhao*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 152-202.

O ORIENTALISMO em Portugal. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Edições Inapa, 1999.

SCHWAB, Raymond. *La Reinassance orientale*. Paris: Payot, 1950.

SILVA, Beatriz Basto da. *Cronologia da história de Macau*. Edição: Direcção dos Serviços de Educação e Juventude. Séc. XX, vol. 4. Macau, 1997.

SIMAS, Mônica Muniz de Souza. Tese de doutorado. *Margens do destino: a literatura em língua portuguesa na locação da cultura de Macau*. PUC – RJ, 2001.

_____. *Margens do destino: Macau e a literatura em língua portuguesa*. São Paulo: Yendis Editora, 2007.

_____. *Identidade e memória no espaço literário de língua portuguesa em Macau*. In: Garmes, Helder, org. *Oriente, Engenho e Arte*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004

SPENCE, Johnathan D. *Em busca da China Moderna: quatro séculos de história*. Trad.: Tomás Rosa Bueno e Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SPROVIERO, Mario Bruno. Alguns Tópicos e Problemas de tradução da Língua Chinesa. In: *Revista de Estudos Orientais*. nº 5, abril 2006. Depto de Letras Orientais — FFLCH-USP, p. 37-58.

WANG, William. Escrever com arte, literalmente. In: *Biblioteca entre Livros* nº 5, p. 50-55.

WIDMER, Ellen. *The Margins of Utopia: Shui-hu hou-chuan and the Literature of Ming Loyalism*. Cambridge (Massachusetts) and London : Published by The Council on East Asian Studies, Harvard University, 1987.

YING, Wang Suo. *O Português para um chinês: Abordagem Simultânea sobre os métodos de ensinar português aos chineses*.

Camilo Pessanha

ANDRADE, Antonio e PIRES, Daniel (coord.). *70º Aniversário da publicação da Clepsidra*. Instituto Português do Oriente.

A POÉTICA de Pessanha. In: O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha sinólogo*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 209-217.

BARREIROS, Pedro. Introdução. In: *Notas sobre a arte chinesa*. 2^a ed. Instituto Cultural de Macau, 1995.

BARRETO, Simão; MAIA, José Luís Mendes da; CARVALHO, Mário Vieira. *Três compositores e a poesia de Camilo Pessanha*. In: Revista de Cultura. Instituto Cultural de Macau nº 26, 1996, p. 77-118.

CARTAS A Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

COSTA, Horácio. *Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha*. USP. [s.n.t.]

_____. *Água, vacío y poesia em Gorostiza y Pessanha*. USP. [s.n.t.]

CUNHA, Celso. Sobre o decassílabo em Camilo Pessanha. In: *Língua e Verso*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1990.

CUNHA, Luis Sá. *Pessanha em camisa: excertos para um retrato íntimo*. In.: Revista de Cultura nº 15. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1991, p. 5 - 24.

CUNHA, Luis Sá . *Praia Grande, 75: a casa revisitada*. In.: Revista de Cultura nº 15. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1991, p. 25 a 35.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e Melancolia*. São Paulo: Fapesp / Ateliê Editorial. 2001.

FRANCHETTI, Paulo. *Camilo Pessanha e Fernando Pessoa*. In: Voz Lusíada nº 7/8. São Paulo, 1997, p.78-88.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *A inscrição e a Clepsidra* (Uma leitura da poesia de Camilo Pessanha). In: *Letras e Letras*, nº 53, 21/8/1991.

GTHEM. *Camilo Pessanha: O fazedor de estrelas*. Macau: Direção dos Serviços de Educação e Juventude, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.

GUIMARÃES, Fernando. Camilo Pessanha e os Caminhos de transformação da Poesia Portuguesa. In: *Simbolismo Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1982, p. 25-34.

JARDIM, Maria Antónia. *Camilo Pessanha um educador épico-ético*. Fundação Macau, 2000.

JOSÉ, Carlos Morais. *A casa-para-a-morte*. In.: Revista de Cultura nº 15. Instituto Cultural de Macau: 1991, p.36 - 44.

LEAL, Isabela Guimarães Guerra. Dissertação de mestrado. *Estranha sombra em movimentos vãos: imagens da escrita poética de Camilo Pessanha*. PUC – RJ, 2003.

LEMOS, Esther de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha*; notas e reflexões. 2^a ed. Lisboa, Editorial Verbo, 1987.

LOPES, Óscar. Pessanha – O quebrar de espelhos. In *Ler e Depois*. Porto: Inova, 1970.

MACHADO, Álvaro Manuel. Orientalismo e simbolismo – Antônio Feijó, Eugênio de Castro, Camilo Pessanha. In: *O mito do oriente na literatura portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Breve/ Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983. (série literatura).

MATTAR, João. *O Processo Simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da USP, 1996.

OLIVEIRA, Antonio Falcão Rodrigues de. *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Edições Ática, 1979.

OLIVEIRA, Fernando Correia de. *500 anos de contactos luso-chineses*. Fundação Oriente. 1^a edição, 1998

PÂRIS-MONTECH, Christine. *L'imaginaire de Camilo Pessanha*. Centre Culturel Calouste Gulbenkian. Paris, 1997.

PESSOA, Fernando. *Carta convite a Camilo Pessanha, para colaborar em Orpheu*. In: Fernando Pessoa Obra em Prosa. BERARDINELLI, Cleonice (org.) Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

PESSANHA, Camilo. *Oito Elegias Chinesas*. In: Revista de Cultura nº 25. Edição: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 219-229.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*; poemas de Camilo Pessanha (estabelecimento de texto, introd. crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti). Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

_____. *China. Estudos e Traduções*. Lisboa: Veja, Gabinete de Edições, 1993.

_____. *Clepsidra*. Intr. Antonio Daniel Abreu. Ed. Princípio. São Paulo.

_____. *Caderno de Poemas*. In: Revista de Cultura nº11/12. Instituto Cultural de Macau, 1990, p.143-161.

_____. *Oito elegias chinesas*. In:Revista de Cultura nº 25: Instituto Cultural de Macau, 1995, p. 219-229.

_____. *Clepsidra e outros poemas de Camilo Pessanha*. (Org. e intr, crítica-bibliográfica por João de Castro Osório). Lisboa, Ática, 1969.

_____. *Clepsidra*. Introdução Isabel Pascoal. Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses.

_____. *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In: PIRES, Daniel (org.) Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992.

_____. *Clepsidra e outros poemas*. Edição crítica, fixação de texto, introdução e notas de Bárbara Spaggiari. Lello Editores, 1997.

PESSANHA, Camilo. *As elegias chinesas.* Pedro Barreiros Gradina (org.). 1.ed.. Lisboa, 1999.

_____. *Cartas.* Recolha, transcrição, introdução e notas Lancastre, Maria José. Imprensa nacional- Casa da Moeda: 1984.

PIRES, Daniel. *Uma carta inédita de Camilo Pessanha.* . In.: Revista de Cultura nº 11/12. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1990, p. 159-161.

PIRES, Daniel. *A imagem e o verbo: Fotobiografia de Camilo Pessanha.* Instituto Cultural de Macau do governo da R.A.E. de Macau e Instituto Português do Oriente, 1. ed., 2005.

RAMOS, Manuela Delgado Leão. *Antônio Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português.* Fundação Oriente, 2001.

RUBIM, Gustavo. *Experiência da alucinação; Camilo Pessanha e a questão da poesia.* Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

SEABRA, José Augusto. *Camilo Pessanha e as miragens do texto.* In: Revista de Cultura nº11/12. Macau. Edição: Instituto Cultural de Macau: 1990, p. 137-142.

SPAGGIARI, Bárbara. *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha.* Trad. Carlos Moura. Portugal, Biblioteca Breve, 1982

GERAL

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini. *O Conceito de Transculturação obra de Angel Rama.* In.: Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Junior.

AMORA, Antonio Soares: MOISÉS, Massaud; SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa.* 3. ed. Difusão Européia do Livro, 1969.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo.* 1. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BARRETO, Luis Felipe. O orientalismo conquista Portugal. In.: NOVAES, Adauto. (Org.) *A descoberta do homem e do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* 3^a reimpressão. Belo Horizonte : UFMG, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O pensamento e exigência de descontinuidade.* In.: A Conversa Infinita -1 – A Palavra Plural. Trad.: Aurélio Guerra Neto. Escuta.

_____. *Uma palavra plural.* . In.: A Conversa Infinita -1 – A Palavra Plural. Trad.: Aurélio Guerra Neto. Escuta.

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência.* Lisboa: Ed. Cotovia, 1991.

BORNHEIN, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo*. In: NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

BRAGA, Maria Ondina. *De Hong Kong a Macau*. In.: Passagem do Cabo. Caminho.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literários*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 307-308

CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4^a edição. São Paulo: Editora Humanitas, 2004.

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). *Literaturas em movimento. Hibridismo cultural e exercício crítico*. In.: Via Altântica, nº5. São Paulo: 2003.

CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia do Parnaso ao Simbolismo*. In.: O conceito de poesia como expressão da cultura. São Paulo: Livraria Acadêmica. Saraiva e C.A – editores, 1946, p.247 a 280.

FEIJÓ, António. Poesias completas. (org.) MARTINS, J. Cândido. Porto: Caixotim Edições, 2004.

GARMES, Helder (org.). *Oriente, Engenho e Arte*. Alameda Casa Editorial. São Paulo: 2004

GODINHO, Vitorino Magalhães. *Que significa descobrir*. In: NOVAES, Adauto, org. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das letras, 2001

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1982.

GUNN, Geoffrey G.. *Ao encontro de Macau: uma cidade-estado portuguesa na periferia da China, 1557-1999*. 1.ed. Trad. José Antonio N. de Souza Tavares. Comissão Territorial de Macau para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Fundação Macau, 1998.

HATHERLY, Ana. *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, Lisboa, 1979.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780 – Programa, mito e realidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

HAUSER, Arnold. *História da Arte e da Literatura*. São Paulo: 1. ed. 4^a tiragem. Martins Fontes, 2003.

IANNI, Octávio. *A metáfora da viagem*. In: Revista de Cultura. Petrópolis: Vozes, 1996.

JELIN, Elizabeth. *Cidadania e Alteridade*. In.: Revista do patrimônio Histórico Nacional, nº24, 1996.

LEED, J. Eric. *The mind of the traveler*. Trad. IANNI, Octávio In: *A metáfora da viagem*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LÉVY, André. *Novas cartas edificantes e curiosas do Extremo Ocidente por viajantes chineses na Belle Époque*. São Paulo: Editora Schuwartz Ltda, 1988.

LOURENÇO, Antonio. *Identidade e Alteridade*. Angelus Novos.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henry. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Edições 70. [S.l.:sd.]

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix , 2004, p. 137-138.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciências Sociales, 1983.

PIRES, Benjamim Videira. *Taprobana e mais além... Presenças de Portugal na Ásia*. Instituto Cultural de Macau: 1995.

PESSOA, Fernando. Carta convite a Camilo Pessanha para colaborar em Orpheu. In: BERARDINELLI, Cleonice (Org.). *Fernando Pessoa: Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2004.

POUND, Ezra. *A B C of Reading*. London: Faber and Faber, 1961.

RAMA, Angel. *Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-Americana*. In: Literatura e Cultura na América. Org.: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini

RODRIGUES, Antonio Edmilson M.. *O ato de descobrir ou a fundação de um “mundo novo”*. In: Tempos Modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SAID, Edward W. *Orientalismo – o oriente como invenção do ocidente*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Pailo: Ática, 2001.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p.163

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

ZHILIANG, Wu. *Segredos da sobrevivência – História política de Macau*. Edição Associação de Educação de Adultos de Macau. 1^a edição, 1999.

ZORABICHIVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

DICIONÁRIOS

Oxford Chinese Dictionary: English-Chinese Chinese- English Third Edition, Oxford University Press, 2003.

Chinese Characters . A genealogy and dictionary. Published by Zhongvien.com. 4.ed., 1998.

Collins Chinese Dictionary. Plus Language in Action. HarperCollins Publishers 1.ed., 2005

The Chinese–English Dictionary. Beijing Foreing language Institute, 1979.

The Contemporary Chinese Dictionary [Chinese- English edition]. Foreign Language Teaching and Research Press, 2002.

Dicionário Houaiss da língua Portuguesa. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

8 ANEXOS

8.1. Prefácio às *elegias chinessas*³¹⁵

Satisfazendo uma antiga dívida para com o ilustre director de *o Progresso*, entrego hoje ao mesmo semanário umas poucas dúzias de pequenas composições chinesas, com cuja decifração tenho entretido os ócios dos últimos seis anos de residência em Macau – os primeiros da velhice -, tirando desse esforço (em boa verdade se diga) horas de um tão suave prazer espiritual que dele o não esperava tamanho. Começarei por uma minúscula antologia de dezassete elegias da dinastia *Ming* – elegias pelo acento de dorida melancolia que a todas domina, porquanto a forma, incisiva e curta, é a de verdadeiros epigramas —, seleccionadas, de entre os inúmeros e vastos cancioneiros da referida época, por um dos mais delicados estetas do *Império do Meio* nos princípios do século XIX, para presente de despedida a um amigo íntimo que para longe se ausentava.

O compilador e copista dessas deliciosas obras-primas foi o ministro *Long-Fong-Kong*, que ao tempo (no reinado de Chia-King) exercia em Pequim os mais elevados cargos do Estado, *inclusive* o de mentor do príncipe herdeiro. O destinatário da oferta era um pupilo do mesmo alto personagem, que naquela ocasião se iniciava na vida pública, partindo a exercer o modesto lugar de subprefeito em qualquer burgo sertanejo da nossa vizinha província do *Kuang-Tung*. Chamava-se entre os amigos *Mi-kan* – a raiz gostosa; da dedicatória não constam o seu apelido nem o seu nome próprio – que era do estilo omitirem-se em tais frivolidades. Provavelmente veio a morrer logo ao começo de carreira, no seu remoto exílio, sem tornar a ver a corte nem as neves da aldeia natal; e assim se explica que, noventa anos volvidos (o caderno tem a data de *San-Mi*, correspondente a 1811), - adaptadas a álbum (com capa de rica madeira das Filipinas, em que havia esculpidos o nome e um breve elogio do *Mestre*), e encerrado tudo em um sólido estojo de tamarindo de dupla tampa – me fossem vendidas, pelo preço de vil de duas patacas, em uma casa de prego (um *hão*, como por cá se diz), ali ao Tarrafteiro.

Na mesma dedicatória se declara que os versos são do tempo dos *Ming*. Nenhuma informação acerca do autor ou autores, senão que viveram nesse período (1368 a 1628). Sob a direcção de um letrado chinês, foi-me, entretanto, possível identificar cada uma das

³¹⁵ Texto escrito por Camilo Pessanha como prefácio às *elegias* traduzidas ao encaminhá-las ao jornal *O Progresso* para serem publicadas. Daniel Pires no livro *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor* intitula este texto de *Literatura Chinesa*.

composições, e averiguar-lhe o autor – o que, aliás, não é tarefa difícil por aí além. São onze, ao todo, os poetas – os quais nomearei em notas, ao passo que for dando a tradução das poesias que pertencerem a cada um. Estas, decerto intencionalmente escolhidas, são tão parecidas na métrica – de um andamento calmo e dolente –, tão orientadas por uma comum filosofia – ao mesmo tempo niilista e estóicas tão homogéneas no vibrar de uma idêntica emoção – amorosa e grave –, e tão uniformes na predilecção de imagens análogas e no vigoroso e rápido processo de as evocar, — que à sua leitura, no próprio original chinês, se acredita serem produção de um mesmo espírito e fragmentos de uma obra única sistematizada.

Traduzi literalmente – tanto quanto a radical diferença entre o génio das duas línguas o permite. Esforcei-me por não suprimir nenhuma das idéias contidas no original, por adjetiva e acessória que fosse - embora tendo por vezes de sacrificar a essa imposição de fidelidade os longes de ritmo e a relativa simetria de forma que eu desejaria dar á tradução de cada quadra chinesa, na impossibilidade de as traduzir em quadras de versos portugueses. Menos ainda acrescentei fosse o que fosse, no intuito de relevar pormenores, ou com a preocupação de falsos exotismos. Isolei a tradução de cada um dos versos, e dentro dela conservei, nos limites do possível, às idéias e símbolos, a ordem original. Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exactidão o que era trasladável - o elemento substantivo ou imaginativo; —, porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de ma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas européias não dispõem), é absolutamente inconversível.

Finalmente, nada confiando nos recursos próprios – imperfeitas noções de simples estudioso amador, adquiridas ao acaso das horas vagas -, submeti o trabalho à censura do meu velho amigo e querido mestre sr. José Vicente Jorge, que tão distintamente dirige em Macau os serviços do expediente sínico. O ilustre sinólogo não só me fez o favor de emendar em alguns pontos a tradução, aproximando-a mais da intenção original, mas forneceu-me ainda, espontaneamente, grande cópia de notas elucidativas, — as mais valiosas de entre as que acompanham da composição, e sem as quais, como o leitor verificará, por exacta que fosse a versão, a inteligência dos textos (mesmo sob o ponto de vista puramente estético) ficaria deficiente.

Uma das mais flagrantes características da poesia chinesa, e sem dúvida o mais difícil obstáculo à sua cabal exegese pelos ocidentais, está nesse gosto exagerado pela alusão histórica ou literária, que numerosas passagens, e, até, poemas inteiros, tenham duplo sentido, — um superficial e directo e o outro referido ou simbólico, erudito e profundo. Claro que, em

tais condições, o tradutor que não esteja aparelhado com uma vasta cultura sinológica, navega em permanente risco de soçobrar de encontro a invisíveis, traiçoeiros cachopos. Acresce, a complicar os azares que são efeito desta duplicidade, a própria imprecisão da linguagem, que no chinês literário é qualidade fundamental, chegando as palavras a não ter significado próprio - tão divergentes e, até, opostas são as acepções de cada uma -, e sendo, por seu lado, a frase (conhecida mesmo a idéia certa representada por cada vocábulo) susceptível, por falta de leis sintáxicas que presidam à sua estrutura, das interpretações mais contraditórias; de maneira que, freqüentemente, o valor de cada um desses componentes do discurso tem de procurar-se por tentativas, e só pode ser definitivamente aceite depois de encontrado o pensamento geral, se, cotejado com este, não resultar absurdo. E, para mais, esta impressão é na dicção poética agravada pela concisão epigráfica — ou, se o leitor assim quiser, telegráfica — da mesma dicção, em que a melhor elegância manda suprir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) — as idéias concretas adoptadas pelo autor como símbolos poéticos.

Todas estas obscuridades e ambigüidades levam o eminentíssimo professor da Universidade de Cambridge, H. Giles, amigo cônsul em Ningpo e autor de um conhecidíssimo dicionário monumental, a dizer (*Chinese Literature*, pág. 144) que toda a composição poética chinesa é para o tradutor uma noz de casca dura: - *a Chinese poem is at best a hard nut to crack*. Fica, pois, o leitor fazendo idéia de quão precioso me tenha sido, - nesses inexplorados e difamados mares em que se aventurou a minha temerária e mal precavida curiosidade, da erudição e da sentimentalidade chinesas — o oportuno socorro do experimentado e dedicado piloto que a fortuna me deparou.

Ainda o meu excelente amigo quis ter a benevolência de substituir, em todo esse meu inábil lavor a ortografia das palavras chinesas romanizadas (isto é, escritas foneticamente em caracteres latinos) — as quais no manuscrito original estavam conformes à pronúncia cantonense —, trasladando-as para pequinense — a língua mandarínica, — em que são geralmente conhecidas pelos europeus. Dessa diferença resulta que, mantendo-se-lhes a forma primitiva, por mim adoptada para exclusivo uso próprio (pois nunca pensara em dar à publicidade; pelo menos tão cedo, estes ensaios), palavras que o leitor porventura esteja acostumado a ver (e algumas decerto, especialmente entre os nomes corográficos, lhe não serão estranhas) ser-lhe-iam irreconhecíveis.

Suum cuique. Se esta modesta tentativa, fútil passatempo das horas tristes em longos anos de solidão, merecer ao leitor algum momentâneo interesse, será este devido, mais do que

ao nenhum saber e aos hipotéticos dotes literários do autor e signatário, à superior competência do profissional que no seu arranjo definitivo colaborou — oficiosamente em parte, e com dobrado jus, portanto, ao agradecimento de todos.

O Progresso (Macau),
13 de Setembro de 1914.³¹⁶

³¹⁶ PESSANHA, Camilo. Literatura Chinesa. In: *Camilo Pessanha prosador e tradutor*. In: PIRES, Daniel (org.) Instituto Português do Oriente e Instituto Cultural de Macau, 1992, p. 181-184

8.2 Notas das *elegias traduzidas*

Tomamos a liberdade de copiar essas notas diretamente da Revista de Cultura nº. 25, p. 224-229, pela dificuldade em escrever todos os ideogramas presentes no corpo do texto.

NOTAS

1. O autor desta poesia e da seguinte é *Uang-Shau-Jen* (王守仁) —1472 a 1528—, também conhecido por *Uang-Po-an* (王伯安) e por *Uang-lang-Ming* (王陽明), e cognominado *Uan-Cheng* (文成). Notável estadista, general, filósofo e poeta nos reinados de *Hung-Chih* (弘治), *Cheng-Te* (正德) e *Chia-Ching* (嘉靖). GILES, *Biog. Dicc.*, p. 839.
2. 高, o imperador *Kau*. Muitos são os imperadores que tiveram o cognome póstumo *Kau* (alto). O poeta refere-se a *Kau-Ti* (高帝) ou *Kau-Tsu* (高祖), fundador da primeira dinastia Han (前漢) —206 a.C. a 25 d.C.
3. Lit.: “Era entre os próprios bárbaros *Man* (蠻) e *I* (夷) — isto é, contendo-os em respeito pelo prestígio exercido sobre eles — que (o monarca) velava (pela integridade do solo nacional). Desde remotíssimos tempos que essas tribos inquietavam a China com as suas revoltas e incursões.
4. 新亭, *Sin-T'ing* (o Pavilhão Novo), em *Kiang-Nan* (江南), à margem do *Yang-tse-kiang*. No tempo da dinastia *Chin* (晉) — 265-420 —, alguns letreados eminentes e ardentes patriotas costumavam ali reunir-se para chorar em comum as desditas da pátria. *P'ai-uên-iün-fu* (佩文韻府), vol. 24, rima (青). Esse pavilhão, pois, contra o que o seu nome indicava, era já antiquíssimo quando o autor da poesia o visitou.
5. Não nos foi possível identificar o local aqui designado pelo nome de *Lung-t'an* (龍潭). O dicionário de Giles dá notícia de uma cachoeira chamada *Hei-lung-t'an* (黑龍潭) —o Salto do dragão negro — nos arredores de Pequim. Temos também ouvido que há outro *Lung-t'an* em *An-Hui* (安徽), perto do *Yang-tse-kiang*. Mais provável nos parece, porém, que se trate de algum rápido do rio *U-Kiang* (烏江), ou de qualquer pequeno afluente do mesmo, em *Kuei-Chou* (貴州), onde o poeta esteve desterrado. De resto, é de supor que no imenso e inextrincável labirinto de cursos de água que recobre a China, muitos sítios devam existir com esse nome, tão afeiçoado ao gosto chinês.
6. 蔣 é uma das numerosas plantas têxteis cultivadas na China —o *pachynius angulatus* segundo J. M. A. da Silva, e a *pueraria phaseoloides* ou a *pueraria thumbergiana*, segundo os mais modernos lexicografos. Os portugueses, no Extremo Oriente, dão o nome de *nuno*, indistintamente, a todos os tecidos fabricados com a fibra de qualquer planta indígena.
7. 猶蘭 (a orquídea odorante) é o título de uma ode de Confúcio. Celebra a inalterável beleza da vida espiritual do homem superior, no meio dos infortúnios próprios e da imoralidade ambiente. O leitor pode encontrá-la traduzida na obra do Dr. Legge, *Chinese Classics*, vol. 1, p. 77. *Uang-Shau-Jen* —como, aliás, quase todas as figuras dominantes da história política chinesa de todos os tempos —, teve carreira accidentada, havendo sofrido, uma vez pelo menos, a degradação e o exílio (v. biog. em Giles). A presente poesia deve ter sido composta em uma dessas intercadências de desgraça.
8. *Kiang-Pei* (江北) e *Kiang-Nan* (江南), — as actuais províncias de *Kiang-Su* (江蘇) e *Chéh-Kiang* (浙江), na foz do rio *Yang-tse-kiang*. As orquídeas dessa região são famosas pela sua floração opulenta. O Poeta era nativo de *lü-Iau* (餘姚) na província de *Chéh-Kiang*. Ao presentir, pelo aroma, a presença da flor que para Confúcio simbolisava a serena altivez das almas puras, procura retemperar no exemplo do mestre a sua precária energia moral. Sucumbe, porém, na luta, assaltado de improviso pela nostalgia da pátria distante, que o mesmo aroma vem exacerbar.
9. Autor, *Uang-T'ing-Hsiang* (王廷相), também conhecido por *Uang-Tse-Heng* (王子衡). Alcançou o grau de *Chin-shih* (進士) no reinado de *Hung-Chih* (弘治) —1487 a 1505. Foi presidente do ministério de guerra e mentor do herdeiro presumptivo do trono. *U-ch'ao-pieh-ts'ai-shih-chi* (五朝別裁詩集), din. 明, fasc. 5.º
10. 壩 — o terraço: — ab. de 越王臺 — terraço do rei do *lüeh* —, denominação erudita do Pagode dos cinco andares (五層樓), em Cantão, sobre a muralha de N. Durante a ocupação europeia, de 1857 a 1861, serviu de quartel às forças aliadas. Foi construído em 1368, no reinado de *Tai-Tsu* (太祖), 1º imperador da dinastia Ming. É tradição ter existido no mesmo local uma torre levantada por *Uei-T'o* (尉佗), rei do *lüeh* meridional (南越)

- e fundador da cidade, no começo dos *Hans* (último século a. C.).
- 11.三江—os *Três rios*. Assim se designam o *Yang-tse-kiang* (rio Azul dos europeus) e dois afluentes deste, no antigo reino de *Yang* (揚). Para o poeta, que se encontrava em *Kuang-Tung*, simbolisavam o Norte, de onde ele procedia, — pois era natural de *Chün-Ch'uan* (浚川), em *Shan-Hsi* (山西), a província mais setentrional do império.
- 12.粵—forma de 越. Emprega-se mais para significar o *Kuang-Tung* e o *Kuang-Hsi* atuais, ao passo que 越 designa de ordinário os antigos principados. V. n. 10.百粵—as cem divisões do *Iüeh*—, toda a extensão dos *Kuang*.
13. *P'ang-lai-hsien-kwan* 蓬萊仙觀—o mosteiro tauista de *P'ang-lai* — em *Huang-Sha* (黃沙), a O. de Cantão, do outro lado do rio. *P'ang-lai* (蓬萊) — as sarças revoltas — é uma das três ilhas mitológicas, onduladas de colinas e umbrosas de bosques, habitadas pelos *Imortais* (COUVREUR, Dicc.; PETILON, *Alusions Litteraires*, etc.). Uma tradição popular e regional localiza esse Eden tauista em *Kuang-Tung*, no sítio onde hoje existe o pagode de *Huang-Sha*, explicando que as colinas alufram e que a região esteve durante um largo período submersa. É por isso que Gonçalves (*Dic.*) traduz 蓬萊 — o Mar Morto *P'ang-lai*.
- 14.É autor desta poesia, e das duas seguintes, *Hsü-Chén-Ch'ing* (徐禎卿), também conhecido por *Ch'ang-Ku* (昌穀), contemporâneo do antecedente. Foi professor da Academia Imperial (國子監博士). *U-ch'ao-pieh-ts'ai-shih-chi* 五朝別裁詩集, din. 明, fasc. 6º.
- 15.A região de *Hu-Nan* (湖南). *Hsiao* (瀟), ou *Hsiao-kiang* (瀟江), — um dos braços do rio *Hsiang-kiang* (湘江), que banha essa região. O *Hsiang-kiang* atravessa a província de Sul a Norte e desagua no lago *Tung-ting* (洞庭).
- 16.*Tung-ting* (洞庭), o maior e mais pitoresco dos lagos da China, ao Norte de *Hu-Nan*, comunicando com o *Yang-tse-kiang*. É também conhecido pela designação poética de *Ün-mang* (雲夢) — “imensidão das águas sob a céu nublado”.
- 17.*U-Ch'ang* (武昌府), capital da província de *Hu-Pei* (湖北), e do vice-reino dos dois *Hus* (兩湖) na margem do *Yang-tse-kiang* não longe do lago *Tung-ting*. Separada de *Hankan* pelo rio, forma, todavia, uma única cidade com esse importantíssimo porto, aberto desde 1861 ao comércio europeu.
- 18.Estudou duas árvores simbolizam para os chineses a terra natal, por ser costume haver plantado um exemplar de cada espécie junto de cada casa rústica de habitação.
- 19.江 (*Kiang*) — o *rio* (por antonomásia) — é o *Yang-tse-kiang*, ou rio Azul. O *Han* (漢, 漢河, 漢江, ou 漢水) atravessa o *Hu-Pei* de Norte a Sul; e as suas águas, reunindo-se ao do *Kiang* junto de *U-Ch'ang*, vão banhar, cento e noventa léguas a L., ao lançar-se no mar, a terra do poeta, *U-Hsien* (吳縣), em *Kiang-Su* (江蘇).
- 20.Com razão aproximou o compilador esta poesia da que imediatamente a precede. São dois quadrinhos do Outono que fazem *pendant* um ao outro, rigorosamente iguais nas dimensões e na técnica, e com íntima correlação entre os episódios que lhes servem de assunto. O primeiro poderia intitular-se: “À espera dos gansos do rio Azul”. E o segundo: “No rio Azul. A partida dos gansos”.
- 21.郢 (*Ing*) — antigo nome de *U-Ch'ang*. V. n. 17. Capital do reino de *Ch'u* (楚) e florescente centro intelectual do povo chinês, nos séculos VIII a IV a. C. Alude-se aqui a uma velha alegoria—*O forasteiro de Ing* (郢客) — atribuída a *Sung-Iü* (宋玉), notável estadista e poeta do referido reino de *Ch'u*. Por ela se diz que o autor pretendera explicar perante o rei *Hsiang* (襄, cognome póstumo), seu senhor e amo, o seu desdém pelos aplausos e a sua indiferença pelas malsinações do vulgo. É, como se segue, extraído do livro *Uan-hsuan* (文選), vol. II, p. 25:
- “Atraído pela fama da brilhante cultura artística da cidade de *Ing*, viera ali um músico de fora, desejoso de se educar, e fortalecer o gosto no convívio dessa população requintadamente civilizada. Como em *Ing* houvesse um lugar—anfiteatro ou coisa parecida—especialmente destinado a concertos, orfeões e certames musicais, obrigado *rendez-vous* de todos aqueles a quem a arte musical interessava,— o recém-vindo, apenas instalado, naturalmente para lá se dirigiu, ancioso de comungar nessa intensa vida espiritual. Precisamente, a ocasião não podia ser mais propícia para a sua iniciação: realizava-se naquele momento um concurso especial, para estimular os principiantes e despertar as vocações solapadas, aberto a quantos se propusessem submeter ao público *veridictum* as suas prenderas e os seus talentos. Inscreveu-se, pois: mas, ou por sincera timidez ou pelo receio de que o acoimassem de pechoso, escolheu para sua primeira prova uma banal composição de baixa escola. Ora aconteceu que ao contrário do que seria de esperar, essa modestíssima

estreia teve as honras de verdadeiro triunfo: nos coros, milhares de vozes se levantaram a reforçar a sua voz; e terminada que foi a última copla, reboou, de toda aquela selecta e numerosa assistência, uma aclamação formidável.

A tão generoso e animador acolhimento entendeu o festejado dever corresponder com um trecho de melhor estilo. Como era de prever, foi mais restrito o número dos que se julgaram habilitados a encorporar-se nos coros, —alguns centos apenas; a ovAÇÃO final não foi, porém, menos geral nem menos calorosa.

Decidiu, portanto, aproveitar essa manifesta boa disposição do auditório para uma experiência decisiva, atacando, imediatamente a seguir, o hino *Ao sol primaveril, deslumbrantes as neves* (陽春白雪), sublime como inspiração e modelar como técnica, reputado nesses remotíssimos tempos a pedra de toque do real valor dos cantores consumados. Ao concluir, o entusiasmo colectivo tinha arrefecido bastante; todavia, algumas dezenas de vozes lhe responderam ainda.

Finalmente, arrastado por um irreprimível impulso de sua paixão pela arte, o peregrino bardo entoou, acompanhando-se do alaúde, uma canção inominada e formosíssima, em cujos acordes a sua alma, enlevada, ascendia aos mais altos e luminosos páramos de idealidade; obra de uma larga concepção harmónica de conjunto, repassada toda ela de divina emoção e realizando, por meio de complexos e inéditos processos, efeitos da mais transcendente e imprevista beleza. Oh, decepção! A meio do seu encantamento, verificou que o recinto quase se encontrava deserto: apenas uns três ou quatro fanáticos da mesma religião do belo (*melómanos* se lhes chamaria hoje) o rodeavam, enternevidos e extáticos."

Do conto, e fora da intenção que nele punha o pouco popular ministro *Sung-Iü*, uma ilação se pode tirar, porventura utilizável em algum futuro trabalho sobre civilizações comparadas: que no país de *Ch'u*, há dois mil e quatrocentos anos, ainda não havia *snobs*.

22. 美人 — na linguagem corrente, *beldade perfeita*. Do mesmo modo, em pintura, 美人畫 — tipos de beleza feminina —, um dos ramos em que se subdivide o género 人物畫 — que se ocupa da figura humana. Em algumas passagens de autores clássicos encontra-se também significando *homens de valor excepcional*.

23. 山水音 — não em verdade uma única peça musical — *A torrente do monte* —, mas duas distintas

composições — *O monte* e *A torrente*. Executadas pelo seu autor — *Po-la* (伯牙), espécie de Orfeu das lendas chinesas —, tinham o poder de evocar, a primeira a visão do monte *Tai-shan* (太山), e a segunda, a de uma torrente precipitando-se.

24. 子 — *filho* ou *filha* 帝子, — *as princesas*, e por antonomásia, as duas princesas *O-Uang* (娥皇) e *Nü-Ing* (女英), filhas de *Iau* (堯), e mulheres de *Shun* (舜), a cujo destino melancólico mais de espaço nos referiremos em outro lugar.

Na oda *A segunda esposa de Hsiang* (湘夫人篇), uma das nove de *Ch'ü-Tzü* (屈子) recolhidas no vol. VIII da obra *Uan-hsuan* (文選), encontra-se o verso seguinte: 帝子降兮北渚 — vieram as príncipes (lit., baixaram do céu, os seus espíritos) a habitar os ilhéus do Norte. *Uang-I* (王逸), anotando-a escreve: 帝子 — as filhas do imperador *Iau*, dadas em casamento ao imperador *Shun*. Morreram à beira do *Hsiang*, de cujas águas se tornaram as fadas.

25. V. n. 15.

26. A locução 露衣 emprega-se geralmente conjugada com a palavra 淚, expressa ou subentendida, significando *regar de pranto o vestido*.

Em uma poesia da dinastia Tang 唐 há este verso: 露衣欲濕杏花雨 — *as gotas de chuva, desprendendo-se das flores de amendoeira, em breve lhe terão alagado as vestes*.

27. V. n. 21. O principado, ou reino feudatário, de *Ch'u* ocupava o *Hu-Kuang* (湖廣) — ou os dois *Hus* (雨湖) — e parte do *Ngan-Hui* (安徽) e do *Ho-Nan* (河南) actuais. Os chorões abundam na China central, onde atingem enorme desenvolvimento, como se pode ver de um lindíssimo exemplar cuja fotografia vem reproduzida no livro *A Naturalist in Western China*, de E. Wilson. São por isso, às vezes em extensas alamedas, elemento quase obrigatório na pintura das paisagens do *Yang-tse-kiang*.

28. Autor *Pien-Kung* (邊貢), também conhecido por *Ting-Shih* (廷實). Contemporâneo dos ascendentes. Foi presidente do ministério da fazenda. *U-ch'ao-pieh-ts'ai-shih-chi* (五朝別裁詩集), din. Ming, fas. 5º.

29. 鶯 — o *oriolus sinensis*.

30. 故國 — *antigo reino* —, por 故鄉 — *o país natal*. Locução arcaica, mantida em uso na linguagem literária, depois da unificação da China, como uma sobrevivência da época feudal.

31. O ano chinês é o ano lunar, de doze meses, ou luas completas, mas o seu começo é determinado pela

situação do sol no zodíaco, de modo que as mesmas luas caiam sempre nas mesmas estações.

Para se obter esse resultado, faz-se a compensação (a diferença entre os anos lunares e solares, pelo adiconamento, em cada cinco anos, de dois meses 閏月, ou luas intercalares), em dois diferentes anos embolísmicos (閏年), ou cada um de treze luas. O primeiro dia do ano é o da lua nova seguinte à entrada do sol em Aquarius (em 鼠, ou o rato, segundo a cosmografia chinesa), — nunca, portanto, anterior a 21 de Janeiro nem ulterior a 19 de Fevereiro.

A segunda lua, correspondendo, em média aproximada, ao mês de Março, é a segunda do ano e da Primavera. A nova, correspondendo a Outubro, é a última do Outono.

32. Os gansos bravos (*anser segetum*), que vêm hibernar aos rios do sul, na zona tropical. O seu vôo característico, em longas filas a um de fundo, coincidindo essas deslocações com o outono e a primavera — as estações mais dilectas, a primeira sobretudo, à imaginação dos artistas chineses e japoneses — tem sido inesgotável fonte de inspiração para a poesia e a pintura do Extremo Oriente.

33. É autor desta elegia, e das três seguintes, *Li-Mang-lang* (李夢陽), também conhecido por *Tien-Tzü* (天賜). Contemporâneo dos antecedentes. Foi segundo secretário do ministério da fazenda. *U-ch'ao-pieh-ts'ai-shih-chi* (五朝別裁詩集), din. 明, fas. 5º.

34. V. n. 15.

35. 蘭, ou 蘭花, é uma orquídea — o *symbidium ensifolium* (WILSON, *A Naturalist in Western China*, vol. II, p. 34), — tida em alto apreço na China, e cultivada principalmente nas margens do rio Azul e dos lagos próximos (v. n. 8). A esbelteza frágil do porte e a leveza, hierática e discreta, das flores singelas, como talas de veludo de cor sombria, e um aroma ao mesmo tempo suave e fresco, esquisito e penetrante, fizeram dessa modesta planta o símbolo das virtudes mais enaltecidas na moral chinesa (v. n. 7 e 8).

36. 澄 — o rio *Lai*, em *Hu-Nan*, afluente do lago *Tung-ting*.

37. As riquezas florestais do baixo e médio *Yang-tse-kiang* acham-se completamente esgotadas. Nas montanhas de O. ainda são relativamente abundantes algumas espécies preciosas, entre as quais diversas variedades de tuias (柏), de abetos (杉), a cânfora (豫章), a 楠木—*persea nan-mu*

(BRETSOP NEIDER, *Botanicon Sinicum*)—, etc. Essas madeiras têm na estética chinesa representação incomparavelmente mais honrosa do que quaisquer suas análogas na estética europeia. O luxo arquitectónico dos templos e dos palácios chineses reside quase exclusivamente nos majestosos pilares, de massiço e intrincado travejamento, que suportam o tecto, e nas divisórias e guarnições interiores,— o que, tudo, costuma ser de madeira fina.

38. 謠 — *jaspe verde* (GILES). É de valor um pouco inferior ao do jade, de que tem a aparência.

39. 玉 jade, do espanhol *piedra de hijada* — a que, com igual impropriedade, uns chamam *jaspe* e outros *ágata* — é uma pedra dura — silicato de alumínio e de cal — muito estimada dos chineses, que dela fazem larguíssimo emprego, em jóias, insígnias, ornatos de luxo. É a rainha das pedras duras, como a orquídea o é das flores, simbolizando ambas as mesmas virtudes. Confúcio exalta-a e explica-lhe o simbolismo.

A sua cor varia, em uma gradação de tons que vai do branco de pérola até ao verde azeitona escuro. Excepcionalmente, devido à presença accidental de outras substâncias corantes, como o óxido de cromo, apresenta manchas vermelhas, amarelas, cor de pinhão ou pretas. É untuosa e mais ou menos translúcida — às vezes quase transparente, outras quase opaca. Por mais polida que seja, o seu brilho é sempre atenuado, dando-lhe às superfícies uma aparência lardacea. O débil som que desfere quando percutida, é nítido, límpido e inalterável. Esta qualidade sonora era outrora aproveitada na confecção de certo instrumento padrão, espécie de marimba formada por uma série de lâminas de jade, — cada uma das quais ficava sendo, para sempre, seguro diapasão de nota que era destinada a produzir. As notas desse instrumento seriam a música ideal do filósofo.

40. V. n. 44.

41. V. n. 16.

42. *Ian* (堯), *Shun* (舜) e *Ü* (禹), — os três grandes reis da época proto-histórica, cujos reinados — 2357 a 2198 a. C. — constituem a idade de ouro do regime patriarcal constantemente invocada pelos escritores chineses. Como o filho de *Ian* fosse inábil para reinar, este deserdou-o, fazendo eleger seu sucessor a *Shun* a quem deu em casamento as suas duas filhas *O-Uang* e *Nü-Ing* (v. n. 24). Também os filhos destas se mostraram incapazes, e, por isso, *Shun*, tendo-se associado *Ü* no governo, lhe transmitiu depois o trono por morte.

Shun veio morrer a *Tsang-U* (蒼悟), distrito de *Ning-Üian* (寧遠縣), prefeitura de *Iun-Chou* (永明), província de *Hu-Nan* (湖南), em uma viagem de inspecção ao reino, na qual as duas prícesas consortes o acompanhavam. Estas não mais quiseram abandonar a região de *Hu-Nan*, na placidez de cujas extensas águas límpidas de rios e lagos encontravam o único possível lenitivo à surda e desolada tristeza dos seus destinos frustrados. Cresce nas margens do *Hsiang* uma variedade de bambus (班竹 ou 淚竹), cujas folhas são pintalgadas de pequenas manchas pálidas. A lenda diz que ficaram assim de as duas viúvas as terem regado de pranto (GONÇALVES, *Arts.*, p. 377; WIGER, *Textes Historiques*, p. 46; Kang Chien, 綱鑑, vol. I., etc.). O poeta afasta-se dessa tradição, fazendo-as compararem o suposto choro incompreendido dos bambus às suas próprias lágrimas silenciosas.

NOTAS ADICIONAIS

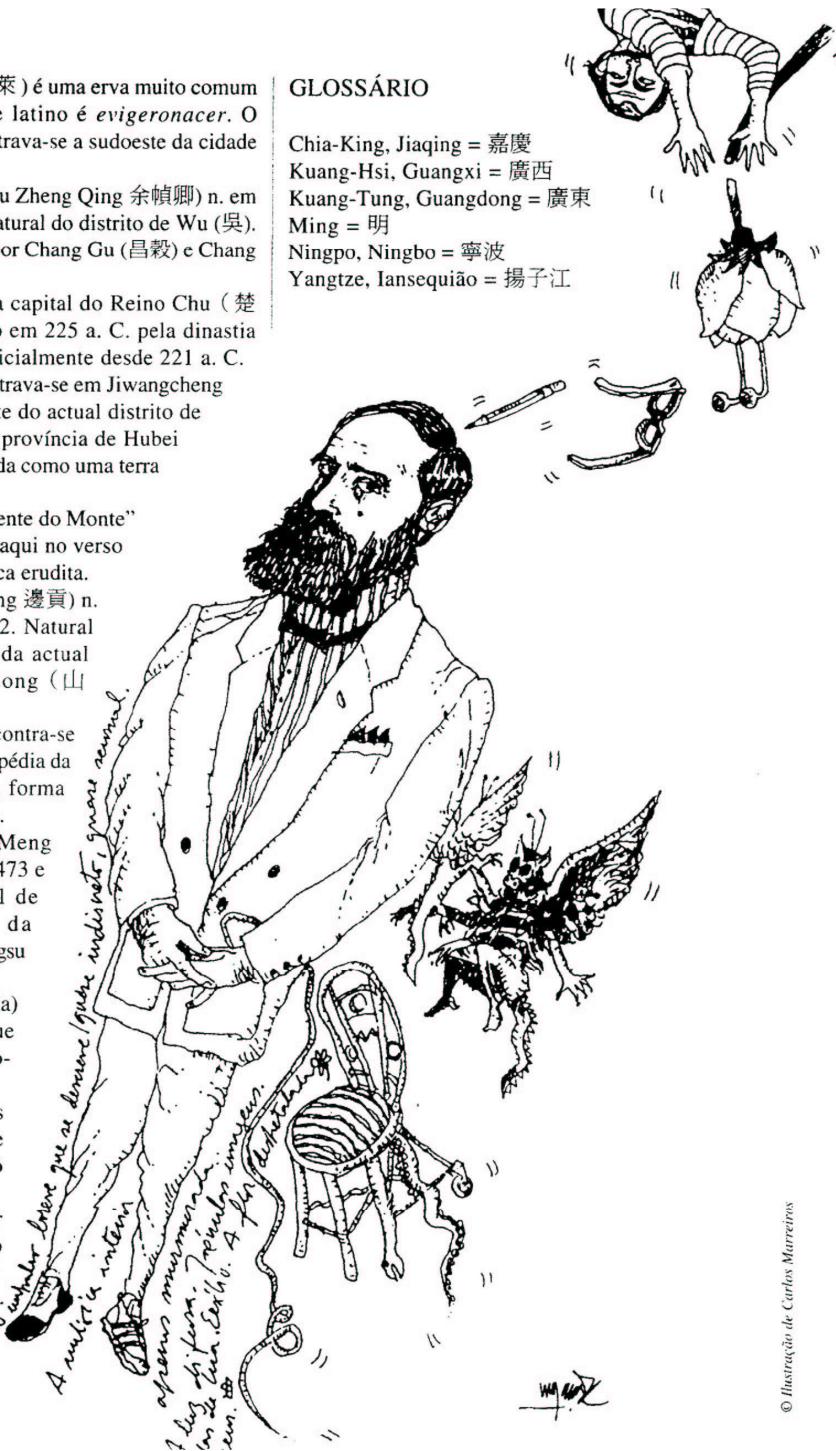
Jin Guo Ping

- i. *Iong-Fong-Kong* (Weng Fang Gan 翁方綱), n. em 1733 e m. em 1818. Natural do distrito de Daxing (大興) em Pequim. Também é conhecido por Zheng San (正三) e cognominado por Fu Xi (單溪).
- ii. *Mi-Kan* corresponde aos seguintes ideogramas: 密根.
- iii. *San-Mi* (Xingji 辛巳) corresponde, no ciclo sexagesimal, ao ano de 1881.
- iv. *Hao* (hao 號) na linguagem vulgar quer dizer “casa de penhores”.
- v. *Kiang* (Jiang 江) aqui se refere ao rio Yangtze que é o maior curso fluvial da China.
- vi. Não se sabe ao certo a data de nascimento do Imperador *Kau-Ti* (Gao Di 高帝). Uns historiadores estão de acordo com o ano de 247 a. C. e outros inclinam-se para o ano de 256 a. C. O fundador da primeira dinastia Han (206 a. C. a 25 d. C.) faleceu em 195 a. C., cujo reinado durou de 206 a. C. a 194 a. C.
- vii. Os bárbaros *Man* (Man 蠻) e *I* (Yi 夷) eram tribos fronteiriças da China. O primeiro é a designação dada, na antiga China, aos povos indígenas do Sul e o segundo, aos habitantes do Leste do país. É, no verso, um nome genérico para todas as tribos indígenas da China.
- viii. O Pavilhão Novo fica a sul do distrito de Jiangning (江寧). Também é conhecido com o nome de Laolaoting (勞勞亭).
- ix. *Lung-t'an* (Longtang 龍潭) que quer dizer “Tanque Profundo do Dragão”, é um nome muito comum na toponímia chinesa. O pego em questão encontra-se a norte do distrito de Jurong (句容) da província de Jiangsu (江蘇), mesmo à margem do rio Yangtze.
- x. A maioria das encyclopédias chinesas regista o termo com o nome latino *pueraria thumbergiana*. Serve-se das raízes desta planta para fabricar um amido comestível, que se chama *Kóit fân* (Gegeng 葛紝) em Macau, e com as suas fibras tecê-se um tecido chamado pano de nuno (葛布), especialmente destinado à confecção de roupas brancas de Verão por ser muito fresquinho.
- xi. O título da ode de autoria de Confúcio é *Yilangchao* (猗蘭操). *Yilang* é uma espécie de orquídeas e *chao* quer dizer poema melancólico. Na vida, Confúcio considerava-se um intelectual frustrado. Certo dia, num vale, encontrou umas orquídeas exalando um forte aroma, de modo que ele passou a se comparar com uma orquídea fragrante pouco conhecida e improvisou uns versos num tom melancólico que se tornaram num novo género literário, conhecido mais tarde com a designação de *Yilangchao*.
- xii. *Kiang-Pei* (Jiangbei 江北) e *Kiang-Nan* (Jiangnan 江南) significam literalmente o norte e o sul do rio Yangtze, zona que se estende em ambas as margens do referido curso fluvial que corre no sentido oeste-este.
- xiii. *Uang-T'ing-Hsiang* (Wang Ting Xiang 王廷相) n. em 1474 e m. em 1544. Natural de Yifeng (儀封), actual distrito de Lankao (蘭考) da província de Henan (河南). Foi também conhecido com o nome de Zi Neng (子衡) e cognominado Ling Chuan (凌川).
- xiv. O Terraço do Rei Yue encontrava-se sobre a colina Yuexiu (越秀山), vulgarmente chamada a Colina da Deusa da Misericórdia (觀音山), sita na parte setentrional da cidade de Cantão. O miradouro foi mandado construir por Zhao Tuo (趙佗), rei do Reino Yue Meridional, reconhecido pelo Imperador Gao Zhu da dinastia Han.
- xv. Após a consulta de vários dicionários que estão ao nosso alcance, ousamos afirmar que os três rios não são o rio Yangtze e os seus dois afluentes. É antes uma designação genérica para toda a rede fluvial do Centro e do Norte da China donde vêm os gansos bravos.
- xvi. O ganso bravo (*anser albifrons*, Yang 雁) é uma ave de arriabação que pertence aos *anserinae*. Ele é, na literatura chinesa, a imagem do mensageiro.

- xvii.*P'ang-lai* (Penglai 蓬萊) é uma erva muito comum na China, cujo nome latino é *evigeronacer*. O mosteiro tauista encontrava-se a sudoeste da cidade de Cantão.
- xviii.*Hsu-Chên-Ch'ing* (Xu Zheng Qing 余幘卿) n. em 1479 e m. em 1511. Natural do distrito de Wu (吳). Também é conhecido por Chang Gu (昌穀) e Chang Guo (昌國).
- xix.*Ing* (Ying 鄂), antiga capital do Reino Chu (楚國), que foi anexado em 225 a. C. pela dinastia Qin (秦) que durou oficialmente desde 221 a. C. até ao 206. a. C., encontrava-se em Jiwangcheng (紀王城), a noroeste do actual distrito de Jiangling (江陵) da província de Hubei (湖北). Era conhecida como uma terra de canções.
- xx.A peça musical "A torrente do Monte" (Shanshuiyin 山水音) aqui no verso significa música clássica erudita.
- xxi.*Pien-Kung* (Biang Gong 邊貢) n. em 1476 e m. em 1532. Natural de Licheng (歷城) da actual província de Shandong (山東).
- xxii.Ying (鶯, oriole) encontra-se mencionado na Enciclopédia da Língua Chinesa sob a forma latina de *certia cantans*.
- xxiii.*Li-Mang-lang* (Li Meng Yang 李夢陽) n. em 1473 e m. em 1530. Natural de Qingiang (慶陽) da actual província de Gansu (甘肅).
- xxiv.Zhi (沚, banco de areia) é mais um ilhéu do que um banco de areia propriamente dito.
- xxv.Este rio com os seus três afluentes que desaguam no lago Dongting (洞庭) também é conhecido por Lang-jiang (蘭江, Rio das Orquídeas) e por Peipu (佩浦, Rio de Berloques de Jade).
- xxvi.Trata-se de uma gralha. Deve ser "V. n. 42".

GLOSSÁRIO

- Chia-King, Jiaqing = 嘉慶
 Kuang-Hsi, Guangxi = 廣西
 Kuang-Tung, Guangdong = 廣東
 Ming = 明
 Ningpo, Ningbo = 寧波
 Yangtze, Iansequião = 揚子江



Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R759

Romano, Fernanda Maria
Camilo Pessanha : travessias entre poesia e tradução / Fernanda Maria Romano ; orientadora
Mônica Muniz de Souza Simas. -- São Paulo, 2007.
240 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Área de concentração: Literatura Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Pessanha, Camilo, 1867-1926. 2. Literatura portuguesa (Crítica e interpretação). 3. Poesia clássica chinesa (Tradução). 4. Ideograma. I. Título. II. Subtítulo.

21^a. CDD 869.104